ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

DREIUNDZWANZIGSTER BAND.

1929
VERLAG VON FERDINAND ENKE / STUTTGART

Inhaltsverzeichnis des XXIII. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis.

I.

Von der Farbe in der Baukunst.

Von

Paul Klopfer.

Die Lust, die Häuser farbig zu halten, sei es durch die Wahl farbigen Baumaterials oder durch farbigen Putz oder endlich durch farbigen Anstrich des Putzes oder Steines, darf nicht als eine Mode angesehen werden, wenigstens nicht in dem Sinne, in dem wir gemeinhin das Wort „Mode" verstehen: als etwas Launisches, schnell Kommendes und schnell wieder Schwindendes, um einem Neuen Platz zu machen. Dies wäre ja auch ein Widerspruch zu der Erscheinung selbst, die mindestens jahrzehntelang oder je nach dem Farbmaterial noch länger erhalten bleibt und über den Begriffen des „Nur-kunstgewerblichen" schon als ein integrierender Bestandteil der Baukunst von vornherein gilt.

Nein — die Freude an der Farbigkeit — ich meine nicht Buntheit — sitzt in uns Menschen von heute tiefer; es ist unrichtig, zu behaupten, daß die Farben, besonders die Grundfarben, nur von „Kulturtieferstehenden" gewählt und geliebt würden[1]). Der Schluß von der Farbe auf das Kulturniveau ist von vornherein verfehlt, solange wir subjektiv, also von unserm Zeitgeschmack aus urteilen, er gewinnt erst dann Berechtigung, wenn wir bei unserm Kalkül die Weltanschauung, die Zeitgesinnung, wie sie Frankl nennt, berücksichtigen, welche der betreffenden Kultur jeweils zugrundeliegt und mit dieser Kultur sich entwickelt, reift und welkt.

Sehen wir zu:

Die klassischen Griechen wählten für die Bemalung ihrer Tempel fast durchweg einfache, starke Grundfarben. Gottfried Semper hat bei seinem Aufenthalt in Athen an den äußeren Wänden des nördlichen Flügels der Propyläen blaue Farbe — im Innern wurde keine Farbe gefunden — festgestellt; er erläutert eingehend in seinen Schlußbemerkungen zum ersten Bande des „Stil" das Wesen dieser und

---

[1]) So las ich kürzlich ein Zitat von Grant Allan (Der Farbensinn, Leipzig 1880): „Während der Urmensch für einen stechenden und glänzenden Reiz seiner ursprünglichen Farben in ihrer ganzen vollen Leuchtkraft besorgt ist, und ihren dunkleren Schattierungen oder matteren Mischungen weniger Beachtung schenkt, lernte der ästhetisch Gebildete das feinere Wohlgefallen kennen und würdigen, das jenen schwächeren und zarten Reizen entspricht."

anderer Farben nach der technisch-chemischen (Enkaustik) wie nach der ästhetischen Seite hin, und stellt gegen Kugler fest, daß „ein Ableugnen der Farbe und ein Voraussetzen naturalistischen Nachäffens" bei den Hellenen zwei „himmelweit verschiedene Dinge seien".

Ich hebe die Feststellung der blauen Farbe durch Semper deshalb besonders hervor, weil sie der Oswald Spenglerschen Theorie, daß die antike Malerei Blau vermieden habe, entgegensteht, auch wenn dieses Blau als infinitesimale Farbe nicht recht in die euklidische Welt des Griechentums passen sollte. Aber Spengler gibt in einer Anmerkung ja selbst zu, daß die Metopen[1]) vieler Tempel blauen Hintergrund gehabt hätten, und stellt auch die Existenz blauer Pferde und grellblauen Kopfhaares fest.

Die Griechen belehren uns damit, daß wir nicht gleich hinter jeder Farbe oder Form ein Symbol zu wittern brauchen, gerade ihnen sind die rein ästhetischen Belange, herausgeboren aus dem Gefallen an der Farbe und dem Willen auf Verdeutlichung der Formen, also ohne Hintergedanken, ob und was sie etwa „bedeuten" könnten, maßgebend gewesen — darin lag ja gerade der Wert ihres apollonischen Weltbetrachtens!

Dem heutigen Auge mag allerdings solche Chromatik roh erscheinen; das, was heute unserm Auge an den Griechenbauten so bewundernswert ist, ist gerade nicht die Inkrustation mit ihrem Farbauftrag, ist nicht diese antike Schminke, sondern die wie von Innen heraus glühende Eigenfarbe des Baustoffs — ich folge den lebhaften Schilderungen von Peter Meier-Zürich —; „schon die großen Mauermassen der sogenannten Pinakothek und der Nike-bastion sind sauber in Marmor gefugt und gelblich-rostrot, darüber blühen Wände und Säulen der Propyläen auf zu einem Spiel von Honigbraun, Goldocker, Topasbraun bis zu Hell-cremegelb und Elfenbein, fast durchsichtig von Reinheit. So sehen die Farben jetzt aus, so ergreift uns jetzt der Geist der Antike — romantisch".

Ständen diese Tempel und Herrlichkeiten so vor uns, wie sie die alten Zeiten gewollt und geschaffen haben — welchen Eindruck würden wir Heutigen von ihnen bekommen? Müßten wir Grant Allan recht geben? Sicher würden sie uns dann nicht „romantisch" erscheinen in der bunten Klarheit und Deutlichkeit der den Formen dienenden Farben. Haben die Alten nicht auch ihre Plastiken derart farbig behandelt — und sind ihnen nicht auch die Tempel und anderen Raumschöpfungen in erster Linie als Plastiken erschienen?[2])

---

[1]) Irrtümlich. Blau waren die Triglyphen, die Metopen wurden entweder weiß gelassen oder als rote Terrakotten eingesetzt, oder später dementsprechend rotbraun gefärbt.

[2]) Wie die antiken Tempel ausgesehen haben mögen, das zeigen uns heute die Museen in Modellen und Rekonstruktionsbildern, denen gründlichstes Studium als Basis gedient hat.

Erst spätere Zeiten, in denen östliche Einflüsse imstande waren, dieses kulturelle Kolorit zu verwässern und zu verwischen, ließen die starken unmittelbaren Farben verblassen, führten am Ende zur bloßen Tönung der Formen und allmählich in die farblose Gestaltung in Elfenbein, Gold und seltenen Steinen, und zeigten damit den Wandel der heimatgeborenen Kultur in die zivilisierte Welt- und Kunstanschauung, die schicksalhaft am Abschluß aller Kulturen steht.

Ganz im Gegensatz zur Auffassung der klassischen Griechen von der Farbgebung ihrer Bauwerke spricht uns die des Orientes an. Nennen wir den hellenischen Farbensinn mit Schopenhauer oder Nietzsche „apollinisch", so haben wir es beim Farbensinn des Orientes mit dem „dionysischen" — nennen wir jenen naiv, so haben wir es hier mit dem sentimentalischen zu tun, der sich (nach Schiller) mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu beschäftigen hat; es ist der gleiche Unterschied, den ich früher wiederholt als „tektonisch" und „stereotom" gekennzeichnet habe.

Äußert sich dieser Unterschied aber auch in der Farbe? Er muß es tun, wenn es richtig ist, daß die Farbe mehr ist als nur ein loses Gewand, welches im Sinne des eingangs Gesagten der Mode und Laune dient, wenn es wahr ist, daß sie im Gegenteil ein integrierender Bestandteil des Körperhaften oder Raumhaften ist.

Wenn, wie wir sahen, am hellenischen Tempel die Bemalung besonders der Hervorhebung der Formen diente, so fragt es sich, ob dies auch in der eigentlichen Raumkunst, ich meine in der Baukunst des Orientes und ihrer reinen und gemischten Nachfahren der Fall war. Hier, glaube ich, steht die Farbe genau so wie die Form im Zwange einer ganz anderen, der apollinischen Weltauffassung entgegengesetzten Raumanschauung — es erscheint mir abwegig, den Grundsatz der ästhetischen Mission der Farbe, nämlich als dienstbar der Hervorhebung der Form, wie es Jodl nennt, auch für die Raumkunst des Ostens zu übernehmen. Gerade der Sinn der Immanenz der Farbe im Stoff, ihre Implizität in Form und Gestalt jedes Werkes unterm Licht der Sonne spricht dagegen. Stellt diese Gestaltung, wie es das Wesen des Stereotomen verlangt, eine Folge des Massenschnittigen dar, ein Resultat des Aushöhlens und Wegnehmens, dann muß notwendig auch die Farbe dieser Bestimmung entsprechen.

Was will die Form der klassischen Kunst? Was will der Raum des Orients?

Nun, der hellenische Tempel will sich klar zeigen, positiv, in bejahendem Farbenschmuck, wie die Götter waren, denen er zur Hülle

diente; der Orientale hingegen kennt keine Götter, die er menschlich-häuslich unterbringen kann, aber er kennt Mächte, die durch Vermittlung heiliger Menschen deutlich werden, und er kennt das Schicksalsbuch, das geheimnisvoll über ihm aufgeschlagene — und wenn es auch irrig ist, das Kismet als einzige entscheidende Kraft für die Kulturgesinnung des Orientes anzunehmen, wenn das türkische Sprichwort: „binde den Esel an und dann befiehl ihn Gott" auch den Orientalen als Willenssubjekt nicht ausschaltet, so bleibt das Geheimnis, das unendliche, nicht erfaßbare und nicht ausschöpfbare, doch immer da — immer wirksam und also auch gestaltfordernd.

Dieser Forderung aber entspricht einzig der Raum.

Auch die Tempel der Griechen waren im Innern bemalt, die Bemalung verrät aber doch immer die Form und also das Äußere. Sie teilt die Wand in Basis, Schaft und Sims, im Sinne der maßgebenden Säule — des „Grundbasses der Architektur", oder sie hebt scharf und kräftig den Unterschied zwischen Rahmen und Füllung in den Kassetten der Tempeldecke hervor, die als letzte Erinnerung an das ägyptische Urbild zwar noch den Stern auf blauem Grunde (also das Symbol) zeigt, es aber doch struktiv zum Bilde im Rahmen macht.

Demgegenüber hat der Raum des „magischen" und infolge davon des „faustischen" Bauwerks zum „Außen" gar keine Beziehung. Er ist nichts anderes als das Schicksalsbuch selbst, das in Buchstaben oder Bildern und Symbolen auf den steinernen Seiten der Wände den Menschen zu lesen aufgibt. Und diese Menschen wachsen mit ihrem Fühlen aus dem Text heraus, aus jenen Bildern und Symbolen, und vor ihnen muß — wollen auch wir wesentlich humanistisch eingestellten Menschen etwas davon verstehen — jede Anforderung an das Klassisch-Ästhetische beiseitetreten. Es ist wie in der Musik. „Aus dem heiligen Text entspringt der nordische Choral; der einzige bel canto kam aus keiner Erregung, sondern aus der Unfaßlichkeit des tönenden Triebes", so ähnlich drückt dies einmal Franz Werfel aus.

Der Raum ist hier das Primäre des Bauwerks, er ist nicht die Folge der im Viereck zusammengestellten Wände. Und so werden wir an solchem Raume auch nicht der Wände in ihrer Tektonik oder in ihrem Rahmenwerk gewahr, diese Wände sind hier nichts als unablösbare Teile des Raumes, der uns umgibt wie ein Mantel, wie ein Zelt — wie der Sternhimmel, der sich über unendliche Ebenen spannt.

Deshalb will auch der orientalische Raum keine Trennung von Decke und Wand, die Kuppel wölbt sich nicht wie die eines Lateinerbaues auf einem Gesims, sondern bildet mit den Wänden ein Einziges, ein Ganzes.

Und Wölbung und Wände sind nichts als Bildträger, in ihrer Richtungslosigkeit auf jene textilen Kunstwerke zurückleitend, die zuerst das Zelt des primitiven Hirten ausmachten, um allmählich zu den Wunderwerken der orientalischen Teppiche zu führen.

Das, was die Farbe solcher Räume im Unterschied zu der der klassischen Baukunst will, ist die unendliche Nuancierung der einzelnen Töne, die zuletzt doch sich in einer einzigen großen Harmonie zusammenfinden.

Wie der stereotome Raum keine Abgrenzungen sieht zwischen den Wänden und der Kuppel, wie auch auf den Wänden keine Teilung in Säule und Gebälk oder in Rahmen und Füllung sichtbar wird, so zeigt auch die Farbe das gleiche Gepräge der Einheitlichkeit, welche in ihrer Synthese eine Sinfonie darstellt, die dem stereotomen Raumsinn adäquat, gerade weder einen Aufbau noch sonst eine konstruktive oder umrahmende Technik wünscht. Der Inhalt der Ornamentik ist Schrift, ist also Symbolik — denn Schrift und Symbolik entstammen derselben Wurzel —, ist demzufolge nicht ästhetisch, ist nicht dienstbar der Form, dem Relief, dem — Außen.

Von dieser aus dem Osten gekommenen Symbolik wird in der christlichen Zeit auch die Kirche beherrscht, die als „Basilika" dem lateinischen Konstruktivismus entwachsen, am Ende dem tiefen Sinn des Magischen unter dem Einfluß der kulturmächtigeren Orientalen und vor allem der Araber verfällt. Schon in San Apollinare nuovo in Ravenna ist solche Farbensymbolik leicht festzustellen, ich darf der Kürze halber auf das vorzügliche Werk von Dr. Julius Kurth, Die Wandmosaiken von Ravenna, verweisen. Hervorheben möchte ich aber doch, daß dort Rot als Farbe des Feuers und der Morgenröte, Dunkelblau als Farbe des Nachthimmels bezeichnet, im übrigen aber immer versucht wird, bei den naturalistischen Themen auch die naturgegebenen Farben zu zeigen. Wo allerdings die Darstellung des Figürlichen fehlt, wo also die Aufgabe schlechthin dekorativ ist, da finden wir die Palette des frühen Christentums bis hinein in die Romantik ziemlich beschränkt. Im wesentlichen wurden im Mittelalter Blau, Grün, Gold, Schwarz, Weiß, aber auch Rot und Violett verwandt. Gold bedeutet immer Licht und Glorie, Blau und Gelb sind nicht liturgische Farben, wenn auch Christus und Maria meist den blauen Mantel über dem roten Kleid tragen, und Petrus bisweilen im gelben Mantel erscheint. Im romanischen Stil läßt die Kraft der Farbe erheblich nach, Weiß und Schwarz stehen unmotiviert zwischen dem Bunten.

Der romanische Raum gab in der Massigkeit seiner Wände und Bauglieder wohl reichlich Spielraum für die Dekoration. Das Blau der Decke (S. Michael in Hildesheim!) mit Rot und Gold durchsetzt, der Chor und

vor allem die Apsis mit den Darstellungen der Apostel und Heiligen, die in strengem Rhythmus um den Altar als Mitte kreisen, die Bandornamentik, die viel orientalische Stimmung mit nordischer verbindet, klingen hier und da an den Raumwillen und den Sinn für die Einheitlichkeit des Raumes an, aber die Anlage der Basilika läßt von vornherein nicht jene Geschlossenheit zu, die den Raum der Zentralkirche auszeichnet — am Ende bleibt die Apsis als einziges Glied der orientalisch beeinflußten romanischen Kirchenform übrig.

Je mehr der Raum sich weitet, je weniger er für die Farbe Hintergrund und Fläche läßt, um so mehr tritt das struktive Element in Erscheinung, wenn auch gerade in der reifen Gotik die Farbe an den Pfeilern oder als Band an den Gewölben oder in den Hohlkehlen und an den Rundstäben in oft erfreulichster Lebhaftigkeit spricht; tiefes Braunrot an den Pfeilern, rote Fasen, lichtblaue Stäbe mit goldenen Kanten, gelb-, orange- oder gar silberfarbene Kapitelle an den quergestreiften Diensten. Aber all dies Vielfarbige tritt doch sehr zurück vor der Gewalt der Glasfenster, jener Glasteppiche, die in immer lauteren Farben mit Hilfe des einfallenden Lichtes in den Kirchenraum sprechen und singen. Hier erkennen wir auch in den symbolischen Figuren und Kompositionen so etwas wie ästhetische Beweggründe für die Wahl der Farben; dem Teppich ähnlich, werden große Stimmungen als koloristische Leitmotive gepflegt.

Am Kirchenäußern finden wir wenig Bemalung, höchstens, daß die Portale in ihren Gliederungen dünn lasiert wurden. Ich erinnere hier auch an die feine andeutende Art bei der Bemalung der Stifterstatuen im Naumburger Dom.

Im Profanbau stellt die Farbe sich in den Dienst der Bemalung von Fachwerkhölzern, ganz ähnlich der Art, wie sie an den Profilen der Dienste und Grate im Kircheninnern beliebt war. Wo Steinbauten vorhanden waren, wurde schon mit Schildereien auf den Hauswänden begonnen. Die italienische Renaissance begann ihren Einfluß in Deutschland auszuüben. Die Malerei kümmerte sich nicht um die Struktur des Hauses, sie war imstande, um die Fenster herum eine andere Architektur zu zaubern, im Sinne Tiepolos oder Veroneses Säulen in gewaltiger Perspektive und unendlichen Vedutten aufzumalen. Da und dort wurden auch Teppichmotive benutzt.

Es kann diese Malerei recht gut als der Niederschlag der Einflüsse des Tafelbildes angesprochen werden, das nun die Wand zum eigentlichen Hintergrund macht, der nicht unmittelbar beteiligt, sich sozusagen neutral zu verhalten hat. Damit kommt zugleich das Wesen von Rahmen und Füllung, also ein ganz tektonisches Moment, in der Renaissance zur Geltung, und es behält diese Geltung auch durch das

Barock und den Klassizismus hindurch[1]). Rahmen und Füllung sind zwei einander feindliche Faktoren, der Rahmen wieder findet keine innere Beziehung zum Wandganzen, das er oft brutal öffnet, um dem Bild als Durchblick in eine andere Welt Raum zu schaffen. Zuletzt wird — im Rokoko — auch die Wand in funktionelle Gliederung aufgelöst, der Raum wird als solcher zerstört und endet in Bewegung. Als Farbe herrscht nun Weiß und Gold.

Wir sehen: da, wo die Form bewegt wird, kann sie der Farbe entsagen. Aber nach und nach tritt die Farbe auch da zurück, wo die Formen unnatürlich schwächlich und zu zart werden, um kräftigere Töne zu vertragen. Im Klassizismus mit seinen überfeinen Profilen finden wir deshalb außer Grau und Gelb am Bau-Äußern kaum ausgesprochene Farben, es sei denn, daß die Freundschaft mit der Antike in Rot pompeische Wandbilder lebendig machen will. Das ist aber Romantik und läßt nicht auf den Farbwillen der Zeit selbst schließen, der eben gleich Null war.

Gottfried Semper, der im Einfluß der wieder beliebten italienisch-renaissancistischen Vorbilder der Farbe am Hause das Wort redete, gibt zu, daß unser Norden eine Bemalung schlechthin nicht verträgt — aber haben nicht auch die Venetianer das Farbige aus dem unmittelbaren Stein geholt? So schlägt Semper die farbigen Steine, wie dort, vor: sozusagen als Notbehelf, aber gerade daraus dürfen wir Heutigen mit Recht Semper als den ersten farbenfreudigen Architekten der letzten Vergangenheit verehren, der mit seinem Wünschen bis in unsere Gegenwart reicht[2]).

Ausblick.

Ich fasse zusammen:

In der Farbgebung als der Kraft, die neben der Form- und Raumgebung den Bau zur Erscheinung bringt, können wir unterscheiden:

1. Die ästhetische Farbgebung. Sie dient der Hervorhebung der Form oder des Reliefs. „Dabei ist die Qualität der Farbe

---

[1]) Im Backsteinbau der Renaissance in der Lombardei stehen die Pilaster in struktiver Eigenheit ziegelrot vor den oft weiß getünchten Wänden. Brunelleschi verwendet weiß und graugrün (Bewurf und Naturstein).

[2]) Diese Gegenwart von Semper ab, hatte erst noch den Lauf der Stilfolge aus zweiter und dritter Hand zu absolvieren, um dann zum Jugendstil und zuletzt zum Heimatschutz zu kommen, der zwar ganz richtig an landgeborene Kräfte wieder anknüpfen wollte, aber nur zu bald in die Sackgasse eines romantischen Formalismus geriet und so die eigentliche kulturelle Entwicklung unserer Zeit um gut ein Jahrzehnt oder länger aufhielt. Erst die letzte Gegenwart hat ihr Selbstbewußtsein, das ist ihr Zeitbewußtsein, und damit einen Weg zu eigenem Ausdruck wiedergefunden.

ganz gleichgültig, es kommt nur einerseits auf starke Helligkeits- und Farbkontraste an, andererseits darauf, daß zusammengehörige Teile durch gleiche, nicht zusammengehörige durch verschiedene Farben gekennzeichnet werden.“ (Utitz, Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre.) Dieser Behauptung gegenüber lehrt unsere Betrachtung, daß in der Kunst doch die „Qualität“ nicht ganz vernachlässigt wird, ich erinnere an die blauen Kassettenfüllungen in der griechischen Tempeldecke, die ehemals sicher symbolisch aufgefaßt waren, und an die Blaufärbung der Triglyphen, bei denen Blau in seiner emotionellen Wirkung (Hintergrund- oder Schattenfarbe) verwendet wurde. Richtig ist aber, daß die tektonische Baukunst das ästhetische Moment bei der Farbverwendung vor jedes andere gestellt hat.

2. Die naturalistische Farbgebung. Sie nimmt auf ästhetische Forderungen keine Rücksicht; in der orientalischen und in der christlichen Kunst spielt das Symbol dabei die Rolle des Themas, des Aufgabestellers. Das gotische Mittelalter schließt diese Farbgebung zuletzt in der Bevorzugung des Naturalistischen ab.

3. Die symbolische Farbgebung. Sie hält sich wie die naturalistische frei von ästhetischen Bedenken, die Farbe ist der Ausdruck der Kulturgesinnung des betreffenden Volkes. Der Symbolismus ist entstanden aus der Auffassung des betreffenden Volkes von der Natur, genauer, aus dem, was in der Natur seinem, des Volkes, innerster ethischer Verfassung gemäß war — so bei den lebenbejahenden Hellenen die Farben rot und gelb, bei den Mohammedanern grün (die Oase, vgl. Fr. Delitzsch, Die Welt des Islam), bei den Gotikern das Blau des reinen Äthers oder des sternenbesetzten Nachthimmels. Diese zunächst unbewußte Einstellung wird in späterer Zeit in feste Begriffe gebracht worden sein; die christliche Kirche hat, wie wir sahen, vor allem in der Kleidung ganz besondere Vorschriften geschaffen, die allerdings in manchem von den primitiven Einstellungen der Menschen allmählich abwichen, wie überhaupt jede Kunstentwicklung, auch farbig, zuletzt zum Ästhetischen drängt. Es kann auch hier, mit Einschränkung allerdings, von einer Äußerung des biogenetischen Grundgesetzes gesprochen werden, insofern, als auch die Völker wie der Einzelne vom Kind zum Mann der Farbe gegenüber empfunden haben; wir sprechen heute noch von der blauen Blume der Romantik, lieben in der Jugend die Farbe des Himmels als die Farbe des Wunders und der Sehnsucht, erkennen das Rot als sinnlichen Erreger in seiner Blutsymbolik, die grüne Wiese spricht beruhigend auf uns ein, während uns das Gelb festlich vorkommt. Das Kind erkennt zuerst von den Farben das Rot und liebt es vor allem, auch der Wilde wählt es vor anderen Farben (Schwarz und Weiß).

Unter diesem Gesichtswinkel dürfen wir vielleicht sogar von „Farb-Temperamenten“ sprechen! Dann würde Rot das sanguinische, Gelb das cholerische, Grün das phlegmatische und Blau das melancholische Temperament kennzeichnen.

Allerdings brauchen diese Deutungen nicht in allen Zeiten gleich intensiv empfunden zu werden, noch weniger ist dies mit Farbzusammenstellungen der Fall, ich erinnere daran, daß Goethe die Nebeneinanderstellung von Blau und Grün als „Narrenfarbe“ bezeichnet, die unsere Zeit gern sieht und verwendet. Die Empfindung für solche immer mehr sich nähernden Intervalle, oder ich kann auch sagen, der Sinn für immer feinere Nuancierung geht vielleicht parallel der allgemeinen Verfeinerung unserer Sinne infolge der Differenzierung unserer Zivilisation (vgl. das ähnliche auf dem Gebiete der Musik).

Es fragt sich nun: Ist es berechtigt, unserer derzeitigen Bauwelt einen größeren Spielraum für die Farbe einzuräumen — und zweitens, dürfen wir alte Bauwerke dieser Wiederbelebung der Farbe zurückgeben?

Um mit dem zweiten zu beginnen:

Bedenken wir, daß jeder Bau ein Teil seiner Zeit ist. Ebensowenig, wie wir seine Formen ändern dürfen, wollen wir ihn nicht überhaupt zerstören, ebensowenig dürfen wir ihn farbig anders machen, als wie er es seinerzeit wollte und brauchte. Die Farbe, so sahen wir, ist doch ein integrierender Bestandteil der Form, ist doch kein Mantel, keine Mode, ist nichts Abtrennbares! Ohne weiteres darf hieraus die sehr ernste Forderung abgeleitet werden, daß wir nicht das Recht haben, etwa einen Bau aus der Zeit des Klassizismus bunt anzustreichen, nur um ihn vielleicht in seine Umgebung einzupassen, oder aus sonst einem ästhetischen Bedenken heraus.

Es ist verfehlt, wenn ein altes, architektonisch wertvolles Haus, auch wenn es in neue Umgebung zu stehen kommt — oder besser, wenn eine neue Umgebung darum herumgebaut wird —, je nach dem ästhetischen Postulat dieser Umgebung, dieser Nachgeborenen, farbig bemalt wird. Genau so, wie die Form respektiert und nicht durch andere Form überklebt wird, muß auch die Farbe sich dem Sinn der Entstehungszeit einpassen. Wenn beispielsweise der Maler die feinen Profile einer klassizistischen Fassade mit Knallfarben überstreicht, dann verdirbt er die diesem Profile innewohnende ästhetische Pflicht, die sich der Ganzheit des Baukörpers einordnet. Von dem Formwillen ist der Farbwille nicht zu trennen. Die Zeit, die bei ihren Bauten die Farbe vernachlässigt hat, beweist uns nur, daß sie nicht farbig fühlen konnte,

nicht farbig eingestellt war; und aus dieser ihrer farbigen Blindheit sind die Häuser gewachsen, die gleichfalls nicht farbig sein dürfen, wenn sie nicht „deplaziert“ erscheinen wollen.

Anders die Gegenwart — und damit komme ich zur Beantwortung der ersten Frage: Ist es berechtigt, unserer derzeitigen Bauwelt einen größeren Spielraum für die Farbe einzuräumen? — wie fühlt diese Gegenwart?

Folgern wir rückwärts: Wenn die Farbe ein integrierender Bestandteil des Bauwerks sein soll, und wenn wir annehmen, daß wir heute der Farbe am Bau erneute Aufmerksamkeit entgegenbringen, so müssen wir jedenfalls schließen, daß nunmehr auch die Form in anderer, in neuer Weise, verstanden und gegeben wird, als dies vorher der Fall und überhaupt möglich war.

Ist aber — so kann vielleicht eingewandt werden — diese Farbenbejahung auch für die Dauer? Ist sie vielleicht, wie das Beispiel „Magdeburg“ gezeigt hat, bloß eine Reaktion — eine Revolution, wie die vielen Revolutionen, die der Zeitgeist nach dem Kriege ausgeboren hat? Nun, die Tautsche Art war freilich kräftig, gar brutal — ich denke an die Bemalung manches historischen Bauwerks, das sich sein Gewand seinerzeit anders gedacht hatte —, schließlich ist doch anzuerkennen, daß dieser neue Sinn für die Farbe sehr zur Bereicherung unseres ästhetischen Empfindens beigetragen hat. Schon aber verfeinert sich dieses Empfinden, je mehr wir in der Zeit vorwärts schreiten, differenziert sich, und fügt sich der neu entstehenden Auffassung vom Raume ein, die im Zwange der Kinetik, welche die gegenwärtige Kultur und damit auch die Baukunst beherrscht, nicht mehr umgeben, einfassen, hemmen, isolieren will, sondern den Menschen in Beziehung sieht zum Menschen, zur Welt überhaupt (Weltbürgertum), und ihn wieder als Maß der „Dinge“ erkennt (während im neunzehnten Jahrhundert die Dinge das Maß für den Menschen abgaben), so, wie ihn Verkehr, Industrie, Hygiene seit Beginn dieses Jahrhunderts sehen.

Und wie nun aus den Zimmern und von den Fassaden unserer Bauwerke aller sogenannter „Schmuck“, an den wir uns „gewöhnen“ mußten, nach und nach verschwindet, wie die Anekdote, die Begleitmusik, zugunsten des Hauptsächlichen und Wesentlichen abstirbt, so beginnt auch die Farbe sich auf dieses neue Verhältnis einzustellen, auch sie tritt zurück, auch sie erkennt den Menschen als Maß an, auch sie dient der Gesundheit und stellt sich unter die Herrschaft der Hygiene.

Das rote Ziegeldach, in seiner Höhe längst nicht mehr wirtschaftlich begründet, verschwindet, es verschwindet damit das zu laut sprechende Rot; aber auch im Innern des Hauses wird die Farbe schweigsam.

Ihr ganzes Verhältnis zum Raume verschiebt sich. Ihre neue Aufgabe ist jetzt, nicht mehr den Raum zu betonen, sondern im Gegenteil ihn zu öffnen, so, wie auch die großen Fenster das Rauminnere mit dem Draußen verbinden. Vorwiegend wird jetzt Schwarz und Weiß reichlich verwendet, ja, sogar die Installationsleitungen werden, wie wir an der Stuttgarter Ausstellung von 1927 sehen konnten, farbig hervorgehoben; das technische Moment tritt sieghaft vor Wand, Fußboden und Decke in den Vordergrund, Rohrleitungen werden als sichtbare und wesentliche Bestandteile des Hauses betont.

Auch das Hausäußere lehnt die grelle Farbe ab und wählt gebrochene Töne oder gar ein mattes Weiß. Die eben erwähnte Stuttgarter Ausstellung zeigt im wesentlichen nur weißgestrichene Häuser. Abgesehen davon, daß diese in dieser Reinheit als ein geschlossenes Ganzes im Verein mit der grünen Umgebung, der immer wechselnden Farbe des Himmels, der Wege und Plätze ein Bild von hohem malerischem Wert geben, lassen sie das wenige Farbige, was etwa an Tür und Fenster oder Mauerlaibung und Gesims vorhanden ist, besonders stark hervortreten, und nun erst wirklich farbig erscheinen.

Es bedeutet nur einen weiteren Schritt in dieser Richtung, wenn, wie im Innern, so auch am Hausäußern die Wände je nach ihren ästhetischen Bestimmungen verschieden farbig gehalten werden, wenn z. B. die der Sonne zugänglichen Hausfronten in warmen, die im Schatten liegenden in kalten Tönen gestrichen werden, oder im Zimmer die Fensterwände hell gehalten sind und die gegenüberliegenden dunkel. Im Gegensatz zu diesen Hintergrundwänden wird das Mobiliar stark farbig gehalten. Der Begriff des „mobile" wird unterstrichen. Aber auch hier dient die Farbe nicht als solche, rein dem ästhetischen Genuß, sondern sie steht im Dienste der Wirtschaft, des innerhäuslichen Verkehrs. Schranktüren und Schubladen werden zur schnelleren Unterscheidung verschiedenfarbig gestrichen, der ganze Hausrat wird in dieser Weise unter sich klar differenziert, die Funktionen sind unterschiedlich betont und charakterisiert.

Das Haus als Glied der Straßenzeile kann die Freiheit des Einzelhauses nicht genießen. Es gehört dem Rhythmus, den unser Schritt, den das Tempo der Fahrzeuge, den Verkehr und Handel bestimmen. Das, was form- und damit farbgebend wirkt, ist auch hier das kinetische Moment, das, wie in der Verkehrstechnik, so in der Baukunst seinen deutlichen Ausdruck findet. Daraus aber ergibt sich, daß für die Farbe entscheidend ist, ob und wie die Straße vom Verkehr durchblutet wird, ob sie im Zentrum läuft oder nahe der Peripherie, ja, es kommt zuletzt auf das Stadtviertel und weiter noch auf die Größe der Stadt selbst an. Das Individuum Haus existiert in der Straße kaum mehr, und je länger die Straße ist, um so kleiner erscheint es; es ist ein Teil

des Ganzen, ein Teil des großen Bandes, das sich vor unserm Blick abrollt, je nach der Raschheit unserer vorübergleitenden Bewegung. Und so, wie ein farbiges Band bei raschem Zug unserm Auge fast einfarbig erscheint, so wird auch bei der Straße, ist sie nur lang genug, die Farbsumme auch bei farbig differenzierten Bauten zuletzt ein Einfarbiges ergeben. So verträgt das Haus an der Straße wohl eine kräftige Polychromie. Nur da, wo die Hausreihen sich zu Wänden eines Platzes modeln, wo der simultane Blick diese Wände auf einmal zugleich erfaßt und zum Bilde schließt, wird die Farbigkeit, um der Gefahr der Buntheit zu entgehen, sich einer besonderen Note unterordnen müssen, die womöglich von einem symmetrisch oder sonst schöngesetzlich angeordneten Schwerpunkt aus geregelt wird.

Dieses Regeln und Reglementieren ist nicht leicht, es sollte bei aller Achtung vor dem Geschmack des Malers doch in derselben Hand bleiben, die auch über die Form der Bauten zu walten hat, in der des Baumeisters. Am allerwenigsten steht die Lösung so wichtiger Aufgaben den pp. Bauherren zu. Gustav Wolf spricht hier von der „Notwendigkeit amtlicher Bau-Farbenpläne" — warum nicht, wo doch auch amtlich Bau-Formenpläne bestehen und anerkannt und befolgt werden müssen? — Farbigkeit darf nicht Buntheit sein, also sind Farbenentwürfe ebenso nötig wie die konstruktiven und formalen Bauentwürfe. Da, wo Gemeinschaftsgebäude (Reichs-, Staats-, Gemeindebauten) bestehen, soll das Bürgerhaus zurücktreten, kann „uniform" werden, damit jene nach ihrer Bedeutung (und Stellung!) die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Professor Rückert in München will z. B. für das Postgebäude die Farbe Gelb haben, auch hier, wie beim Einzelhaus, soll die Klarheit und die Deutlichkeit sich mit der ästhetischen Erwägung decken.

Ein weniges noch über die Farbe im Backsteinbau: Wie wir oben sahen, hatte der Backstein in früheren Zeiten eine bedeutende farbige Aufgabe zu erfüllen, sei es zur Unterscheidung in der Baugliederung, sei es zur farbigen Belebung der Architekturwand, im Sinne des Teppichs. Bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts ist in dieser Weise mit wenig Ausnahmen geschaffen worden. Mit der Wende zur Gegenwart ändert sich aber auch die Backsteinbauweise.

Hier ist Holland, das Land des Backsteins, maßgebend und vorbildlich gewesen, und ist es noch; von dem Machtbau der Börse (von Berlage, 1898) an bis auf die großen Kuben der Hilversumer Häuser von Düdok (1921), die uns den Sinn für die Reinkultur der Bauform überhaupt wecken. Die Farbe tritt aber auch hier zurück, ist auch hier nur begleitende, nicht führende Musik. Ouds Häuser sind zum Teil in Putz ausgeführt und weiß gestrichen, der Backstein hat nicht die farbige Funktion zu erfüllen wie etwa in der lombardischen Renaissance.

Wir sehen damit, daß eine verhältnismäßig kurze Spanne zwischen der kräftigen Auflehnung der Farbe gegen das Unfarbige und ihrer Selbständigmachung auf dem Gebiete der Baukunst und ihrem Sich-einordnen in die kinetisch bedingten Belange unserer Zeit liegt, eine Spanne allerdings, die ausgefüllt ist von unzähligen kleineren oder größeren Fortschritten zum Ziele, erst unbewußt, später immer bewußter handelnd im Sinne eben dieses Zieles, dem die gesamte Baukunst unserer Tage zustrebt: sich nicht mehr als „Kunst" (im herkömmlichen Sinne) abzusondern von anderen „Künsten", nicht mehr ihr eigenes Erlebnis zu haben, sondern lebendig teilzunehmen an der großen Bewegung, die die menschliche Gesellschaft beherrscht, und die den Ausdruck des Lebensprozesses in Technik und Wirtschaft sieht, in höchstem Sinne im Weltverkehr und Weltverstehen, im engsten: in der Gesundheit des Einzelnen.

II.

Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte.

Von

Albert Wellek.

1. Zur Typologie und Definition des Doppelempfindens.

Von allem Anfang her hat im Brennpunkt der Forschung von der Doppelempfindung oder Synästhesie (mit dem Schlagwort von Georg Anschütz zu reden) die „Farbe-Ton-Forschung" gestanden, d. h. — soweit es sich um rein psychologische Problemstellungen handelt — die Wissenschaft vom Farbenhören als dem hervorragendsten Spezialfall von Synästhesie. Dieser Forschungsrichtung ist es denn auch gelungen, nach jahrzehntelangem Streit, ob die von Tönen ausgelösten Gesichte reale Empfindungen oder bloß Vorstellungen seien, eine ziemlich umfassende Typologie des Farbenhörens und Tönesehens, und damit im Prinzip des Doppelempfindens überhaupt, herauszubilden. Es steht heute fest, daß es sich hier um eine ganze Stufenleiter von Intensitäts- oder Realitätsgraden handelt: von halluzinatorischen (oder gleichsam „eidetischen") „Doppelempfindungen" in stetigem Übergange herab bis zu bloßem Vorstellen, Fühlen oder gar „Denken" von Farben und Bildern — oder analog auch von Düften, Geschmacks-, Haut- und Temperaturempfindungen und so fort.

Halten wir zunächst fest, daß die von einer anderssinnlichen Erscheinung induzierte („sekundäre") Sinnesqualität entweder Empfindungs- oder aber Vorstellungscharakter tragen kann, so sehen wir vier einfachste Typen des „Doppelempfindens" vor uns:

1. können auf einen einzigen (gemeinsamen) peripherischen Reiz zwei verschiedensinnliche reale Empfindungen oder Wahrnehmungen folgen (die Trompete z. B. wird rot gehört[1]);

---

[1]) Dies ist das älteste Beispiel des Farbenhörens in der Literatur: so zuerst in Lockes Essay Concerning Human Understanding (1690) III, 4 (Ed. A. C. Fraser, Oxf. 1894, II p 37 ff.), wo von einem Blinden die Rede ist, der den Trompetenklang mit Scharlachrot verglich; dasselbe wurde von dem blindgeborenen Mathematiker Nicholas Saunderson († 1739) empfunden (nach de Staël: L'Allemagne III, 10) und auch von dem englischen Augenarzt John Thomas Woolhouse († 1734) an einem blinden Deutschen beobachtet (nach L. B. Castel: Nouvelles Ex-

2. kann auf einen peripherischen Reiz und die ihm folgende oder zugehörige (homogene) Empfindung eine bloße Vorstellung aus einem anderen Sinnesbereich folgen (das Rot wird zum Klange der Trompete bloß vorgestellt);

3. kann sich der unter „1" angeführte Vorgang ganz in der Vorstellung oder Erinnerung vollziehen, d. h. sowohl die primäre als auch die sekundäre Sinnesqualität unabhängig von einem Außenreiz in die Vorstellung treten (einer, der sich Trompetenklang vorstellt oder an Trompetenklang „denkt", denkt unwillkürlich auch an die rote Farbe oder stellt sich ein Rot dazu vor);

4. kann sogar die bloße Vorstellung einer bestimmten Sinnesqualität, der bloße „Gedanke" an sie, eine andersartige von der Realität einer tatsächlichen Empfindung hervorrufen, also die Rolle des peripherischen Reizes übernehmen; wie dies z. B. bei Gehörsvisionen Tauber und Gesichtserscheinungen Blinder[2]) der Fall sein kann, oder — um ein näherliegendes Beispiel zu geben: wie jemand bei der bloßen Vorstellung gewisser Speisen oder Gerüche salzige und ähnliche Geschmacksempfindungen haben kann (einer „denkt" an Trompetenklang und sieht dabei Rot).

Lassen wir den 3. und 4. Fall (der Variationsordnung halber) den Platz tauschen, so ergibt sich uns folgendes Schema:

1. Doppel-Empfindung	(Empfindung + Empfindung)	mit	peripherischen Reiz.
2. Folge-Vorstellung	(Empfindung + Vorstellung)		
3. Folge-Empfindung	(Vorstellung + Empfindung)	ohne	
4. Doppel-Vorstellung	(Vorstellung + Vorstellung)		

Als allein maßgeblich ist ursprünglich — wie schon die Namengebung verrät — der extreme (1.) Fall von realem Doppel-Empfinden (der sich in dem nunmehr 3. Fall typologisch ergänzt) betrachtet worden; er kann aber heute nurmehr die Sonderstellung eines Ausnahme- und Grenzfalls von allerdings besonderer Bedeutung behaupten. Bei der Analyse der in der Geistesgeschichte überlieferten Beispiele, ja auch bei der Mehrzahl der sog. klinischen Fälle, ergibt sich nämlich als die eigentlich typische Erscheinung nur die (regelmäßige oder gar zwangs-

periences d'Optique et d'Acoustique, Mémoires de Trévoux 1735, p. 1832 f.). Woolhouse gebührt das Verdienst, als erster hierin das psychologische Phänomen erkannt zu haben (vermutlich im 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts).

[2]) Ein sehr überzeugendes Beispiel hierfür gibt der erblindete Musiker Paul Dörken in Hamburg. S. bei G. Anschütz: Farbe-Ton-Forschungen I (Leipzig 1927) S. 13. — „Die Fähigkeit des Reproduzierens oder Produzierens der Photismen auch ohne tatsächliche Einwirkung von Tönen" führt Anschütz (S. 10) allgemein als zu einem „optimalen" Fall von Synopsie gehörig an.

mäßige) Verknüpfung einer Empfindung mit einer (andersartigen) Vorstellung, also das Zusammengehen eines seelisch Realen mit einem seelisch Idealen (Punkt 2, typologisch ergänzt durch Punkt 4). Im Bereiche der Geisteswissenschaften, besonders natürlich in dem der Literatur und Dichtkunst, ist überdies die reine Vorstellung neben der Empfindung (die in der Musik und den bildenden Künsten das Zunächstgegebene ist) als Element von höchster Bedeutung; während Empfindungskomplexe — Doppelempfindungen im wörtlichen und ursprünglichen Verstande — erst in den „Überkünsten", den Kunstsynthesen, zusammenkommen. Das z. B., was wir als „literarische Synästhesien" anzusprechen gewohnt sind, spielt sich rein auf der Vorstellungsebene ab, ist, rein tatbeständlich gewertet, Doppel*vorstellung* (Typ 4), und inwieweit etwa für die Person des Dichters Doppel*empfindung* dahintergestanden haben mag, bleibt völlig in Dunkel gehüllt (— ein Punkt, dem wir uns unten noch eingehender zuwenden wollen). In diesem Sinne empfiehlt sich für den Bedarf der Geisteswissenschaft jene Ausmessung des Begriffs der Synästhesie als die geeignetste, die zugleich den Normalfall des „Doppelempfindens" festlegt:

Unter Synästhesie verstehen wir ein regel- oder gesetzmäßiges, oder mindestens (objektiv) sinnvolles, Zusammengehen einer Empfindung mit einer verschiedensinnlichen *Vorstellung*, oder zweier (ev. mehrerer) heterogener Vorstellungen schlechthin (Doppelvorstellung, nicht Doppelempfindung).

Eine Frage für sich bleibt, wieweit Empfindung und Vorstellung strenge Gegensätze oder auch nur jedenfalls unterschieden sind, und wieweit eine ohne unmittelbaren homogenen Reiz entstandene Empfindung mit einer primären, peripherisch angeregten gleichgesetzt werden kann. Einerseits ist der Empfindungscharakter ein subjektiver Tatbestand, von dem augenblicklichen Bewußtseinszustand abhängig; und es liegt an der Nachweislichkeit eines physiologischen Reizes (der ja durchaus nicht immer ein peripherischer sein muß), ob dieser Wahrnehmungscharakter ein bloß subjektiver, auf einen verringerten Bewußtseinsgrad bezogener ist, oder aber ein objektiver, bei jedem Bewußtseinsgrad gültiger. Andrerseits können bekanntlich reine Phantasiegebilde subjektiven Wahrnehmungscharakter annehmen und überhaupt die Grenzen zwischen Empfindung und Vorstellung getrübt oder auch gänzlich verlöscht werden. Dennoch ist insbesondere die innere Gesichtswahrnehmung, so gerade das „innere Sehen" in der Eidetik und in der (gewissermaßen eidetischen) realen Synopsie, sowohl inhaltlich als der Struktur nach vom „Netzhautsehen" wesentlich unterschieden, unterliegt z. B. anderen Polaritätsgesetzen als dieses, nimmt oft im äußeren Sehen aus-

geschlossene Raumlagen ein, u. dgl. m.[3]). Es zeigt sich also, daß selbst theoretisch nicht durchweg eine klare Linie zwischen Empfindung und Vorstellung zu ziehen ist; noch weniger ist eine solche praktisch zwischen Empfindungs- und Vorstellungssynästhesie „wegen der Häufigkeit von Mischfällen" denkbar[4]). Die Vorstellungssynästhesie ihrerseits ist weder gegen das Fühlen noch sogar gegen das Denken streng abgegrenzt. In diesem Sinne hat Jaensch, und nach ihm Anschütz, dem Empfindungssynästhetiker den Vorstellungs- und Gefühlssynästhetiker entgegengestellt. Eine strenge Unterscheidung zwischen den beiden letzteren ist nicht wohl abzusehen, vielmehr könnte man die Gefühlssynästhesie als eine Abart der Vorstellungssynästhesie bezeichnen. Ähnlich verhält es sich mit den „gedachten" Synästhesien. Schon Flournoy setzt unter seinen vier Intensitätsstufen des Farbenhörens als unterste die „gedachten" Photismen an[5]); wie denn auch tatsächlich mancher Farbenhörer sein Photisma als „die Idee einer Farbe" anspricht[4]). Darüber hinaus hat Anschütz selbst in der entschiedensten Empfindungssynästhesie Erkenntnis- oder Reflexionseinschläge nachgewiesen: auch diejenigen Photismen, die ganz „den Charakter von Empfindungsinhalten tragen, sind vom ‚Erkennen' abhängig ..., sind also ... von Elementen durchsetzt, die nicht zur einfachen Empfindungsqualität im alten Sinne gehören"[6]).

Was indes gefühlte und gedachte Synästhesien streng genommen zu bedeuten hätten, ist das, was nicht so sehr „Mitempfindung" als besser nach der Prägung Baudelaires[7]) „correspondance", also Entsprechung, heißen sollte. Es wären dies Parallelen, Analogien oder Zuordnungen aus verschiedenen Sinnesräumen (wenn der Ausdruck gestattet ist!), die nicht auf einer unmittelbaren Betätigung oder Auswirkung der Sinne, nicht auf einem Empfindungsablauf oder dessen Versetzung auf die Vorstellungsebene beruhen würden, sondern auf einer Tätigkeit des Gefühls oder des Verstandes. In diesem Sinne ist unsere obige Definition im Hinblick auf die Gefühls- und Gedankensynästhesie verklausuliert, die von dem Regel- oder Gesetzmäßigen eines psychischen Naturphänomens nach dem Sinnvollen einer Überlegung, eines Vergleichs oder einer Entsprechung hinüberstrebt. Wiederum ist aber eine strenge Trennung nicht durchführbar: denn auch das Denken oder

[3]) S. Anschütz ebd. S. 75, 181, 83; E. R. Jaensch: Die Eidetik und die typologische Forschung, 1925.

[4]) Anschütz ebd. S. 6.

[5]) „Induit pensé" (Des phénomènes de synopsie, Paris und Genf 1893, p. 6 und 9 ff.).

[6]) a. a. O. S. 16 (vgl. auch S. 5).

[7]) Les Fleurs du Mal.

Fühlen von solchen Übereinstimmungen setzt in gewissem Grade einen Sinnesprozeß wenigstens als Vorstellungsverlauf voraus, desgleichen auch das Denken das Fühlen, und hauptsächlich umgekehrt. Wie könnte man auch über Empfindungsinhalte nachdenken, ohne sie sich in einem gewissen Grade wenigstens vorzustellen: aus der Erinnerung heraufzuholen? Mehr noch: wie könnte man sie gefühlsmäßig gegen einander abstimmen, ohne sie dabei entweder unmittelbar zu erleben oder mindestens zu denken, abzuwägen, d. h. abermals mit vorzustellen?

Hiermit deckt sich auch die Tatsache, daß vorgestellte, gefühlte und selbst gedachte Photismen im Effekt um gar nichts weniger unumstößlich zu sein pflegen als die wirklich empfundenen. Unsicherheit im einzelnen Falle, Unfähigkeit, eine innere Farbe mit einer der gegebenen äußeren zuverlässig zu identifizieren, „Alteration“ des Photismas (bis zur Gegenfarbe!) während der Beschäftigung mit ihm, periodischer Wechsel der Photismen, Schwankungen im Gefühlston usw.: alldies findet sich auch auf der realsten Empfindungsstufe des Farbenhörens! Wenn also jemand das Gefühl, die Meinung oder Überzeugung hegt, ein bestimmter Ton, Klang, Vokal oder Stimmcharakter habe eine bestimmte Farbe oder entspreche ihr, so ist diese Entsprechung im Prinzip um gar nichts weniger notwendig oder innerlich für ihn evident als eine tatsächlich empfundene; — es sei denn, daß er ganz willkürlich, etwa aus irgendeiner snobistischen Nebenabsicht, solche Behauptungen aufstellt. Diese Ausnahme vorgesehen, wird er auch im Prinzip nicht mehr und nicht weniger bereit sein, einer anderen Meinung darüber zu werden, als der eidetische Farbenhörer, der ja, wie gesagt, seiner Sache gleichfalls nicht immer so sicher ist und auf ihr nicht immer unbeirrbar beharrt. Daß also das synästhetische Erlebnis sich in der Vorstellungssynästhesie grundsätzlich ebenso ausgeprägt und zwingend äußern kann wie in der reinsten Empfindungssynästhesie, steht ohne weiteres fest. Gemäß der Tatsache, daß die Empfindungs- gegen die Vorstellungssynästhesie nicht streng abzugrenzen, diese aber aus der Gefühls- und Gedankensynästhesie nicht loszulösen ist, läßt sich indes die Behauptung wagen, daß auch das bloße Entsprechungsgefühl oder -Bewußtsein zwar ein entfernter und abgeblaßter, aber doch auch ein Ausdruck des synästhetischen Erlebnisses sei.

Und nicht allein setzt die Sinnenentsprechung einen Mindestgrad von Doppelempfinden oder vielmehr -Vorstellen voraus: auch dem radikalen Doppel-Empfinden liegt stets ein gewisser Mindestrest von erkenntnishaftem Entsprechungssinn zugrunde. Zwischen Doppelempfinden und Sinnenentsprechung besteht also in hohem Grade Gemeinsamkeit, d. h. sie bezeichnen einen und denselben Erscheinungskomplex von verschiedenen Gesichtspunkten aus, mit Betonung seiner

entgegengesetzten Seiten, und können daher in gewissem Grade synonym gebraucht werden. „Synästhesie“ oder „Doppelempfinden“ ist die mehr psychologische Fassung des Begriffs, den psychologischen Charakter der Erscheinung in einer allerdings längst nicht mehr haltbaren Einseitigkeit festlegend, den Empfindungsgehalt (wenn vorhanden) unterstreichend; „Sinnenentsprechung“ hingegen macht dem Sinn der Prägung nach den Eindruck eines allgemeineren, umfassenderen Begriffs; psychologisch unterstreicht sie das Assoziationsmoment und scheint mehr auf das Objektive, das Erkenntniselement in einer Sinnesverknüpfung hinzuweisen.

Dem Psychologen widerstrebt es denn auch zumeist — so wenig der Begriff des Doppelempfindens in seinem engen strengen Wortsinne (eingestandenermaßen) mehr zu halten ist —, die Deckgleichheit beider Begriffskreise anzuerkennen; dem Kulturhistoriker hingegen ist sie aus alter unbewußter Konvention völlig geläufig. Denn, wie gesagt: als „literarische Synästhesien“ gelten seit langem beliebige poetische Wendungen oder Vergleiche, die heterogene Sinnesinhalte irgendwie aufeinander beziehen, ohne daß über die psychologische Beschaffenheit dieser Beziehung irgend etwas ausgesagt sein müßte. Der Dichter nennt den Flötenton himmelblau[8]) oder vergleicht das ferne Waldhorn mit Balsamduft[9]); und wer kann sagen, ob dies nun Ausdruck einer empfundenen oder einer „gedachten“ Entsprechung sei? Und umgekehrt, wenn ein Autor, ohne im mindesten um das Phänomen des Farbenhörens zu wissen, „Entsprechungen“ verschiedener Farben und Töne angibt, so ist der Historiker gewohnt, auf eine synoptische Beanlagung bei ihm rückzuschließen, von deren Grad und Charakter er nun freilich ebenso wenig weiß wie im Falle des synästhetischen Tropus. Hier ist also bereits — mehr oder minder bewußt — die Ausweitung des Begriffs der Synästhesie bis zur Deckgleichheit mit dem der Sinnenentsprechung gegeben, begründet in der Unmöglichkeit, jenen nach unten hin streng abzugrenzen. Wir ziehen daher bloß das Resultat aus einer schon gegebenen Sachlage, wenn wir „Synästhesie“ und „Sinnenentsprechung“ — ob auch nicht der Richtung, und nicht dem feineren Sinne, so doch dem Umfange nach — mindestens für die geistesgeschichtliche Terminologie gleichstellen und somit definieren:

Unter Synästhesie verstehen wir jeden psychologischen Vorgang, in dem verschiedene Sinnesräume miteinander verbunden und in Parallele gesetzt sind, also die Sinnenentsprechungen in jeder erdenklichen Weite des Begriffs.

---

[8]) Tieck, Sternbald (Die Flöte: „Unser Klang ist himmelblau,
Führt euch in die blaue Ferne ...“).

[9]) Goethe, Dichtung und Wahrheit 10 (Weimarer Ausg. XXVII, S. 336).

2. Psychologie und Norm der Entsprechung.

Von der erkenntnistheoretischen Seite besehen erweist sich nun diese „Sinnenentsprechung“ als ein Sonderfall innerhalb des von Dessoir[10]) aufgezeigten primitiven Denkgrundsatzes der Entsprechung, indes als einer von besonderer psychologischer Bedingtheit, als welche sich eben ihr synästhetischer Grundgehalt herausstellt. „Der Grundsatz der Entsprechung“ ist in dem von Dessoir geschilderten Sinne schon allgemein nicht so sehr eine verstandesmäßige als vielmehr eine gefühls- und phantasiehaltige, mythologisch-mystische Denkform. Umso mehr gilt dies, sobald die Inhalte der Sinne unter sich zum Gegenstand dieser Denkform werden, so daß darin nicht mehr das immerhin noch logisch-formale Prinzip der Wiederholung des Höheren im Tieferen (des Mikrokosmos-Prinzips oder, wie Dessoir es faßt, des „Kosmomorphismus“) sich ausdrückt, sondern eine irgendwie inhaltlich zu verstehende Vergleichung. Wir geben ein Beispiel[11]): Auf Grund der Gemeinsamkeit der Siebenzahl werden in den Veden Entsprechungen unter den verschiedensten Dingen hergestellt, so auch unter den Farben, Metren, Tonleitern, Tönen. So weit die „Aufteilung nach Gruppen mit gleich vielen Bestandstücken“[12]). Diese Aufteilung ist indes, was Farbe und Ton betrifft, in den Veden nach dreierlei Lesarten[13]) detailliert, und hiermit beginnt das synästhetisch Bedeutungsvolle des Falls. In der Farben-Tonleiter des Piṅgala z. B., die stark diskrete Farben aufeinander folgen läßt, prägt sich deutlich der auch anderweitig vielfach dokumentierte polare Tonsinn der alten Inder aus, d. h. ein Bestreben, benachbarte Töne als gegensätzliche Qualitäten aufzufassen[14]). Dementsprechend findet man hier auch die Lehre, daß diese Farb-Ton-Entsprechungen als mnemotechnische Behelfe dienen können, als Merkmale, an denen bei Unsicherheit des Metrums eines Verses (durch eine sichtlich synoptische Assoziation oder Intuition) das Metrum zu erkennen sei[15]); und tatsächlich sollen diese Farbenreihen noch heute bei den Tempelgesängen der Brahmanen als Intonationsstützen oder -Behelfe gebraucht werden[16]). — Als ferneres Beispiel diene der bei

[10]) Vom Jenseits der Seele [3], Stuttgart 1919, bes. S. 296 ff.

[11]) dasselbe, das Dessoir ebd. S. 300 berührt.

[12]) Dessoir ebd. S. 268.

[13]) Nach Albrecht v. Weber, Über die Metrik der Inder (Indische Studien VIII) Berlin 1863, S. 259 f., 273 f., 278.

[14]) S. in meinen „Drei Typen des absoluten Gehörs“, Musikblätter d. Anbruch IX. (Dez.) 1927, S. 421.

[15]) Weber a. a. O. S. 259 f. und 273.

[16]) Wiewohl es auf der Hand liegt, daß es sich hier zunächst um die persönlichen Synästhesien der Urheber handelt, erwächst hiermit doch die Frage, ob eine solcherart mehr oder minder willkürlich zur Norm erhobene Farben-Tonleiter (durch die Kraft der Autorität) einige Allgemeingültigkeit erlangen kann. Jüngste

den verschiedensten alten Kulturvölkern in zahlreichen Auflagen heimische Vergleich zwischen Jahres- und Tageszeiten (auch Monden) und Tönen, abermals auf Grund symbolischer Zahlengemeinschaft[17]): immer fällt der hellsten und wärmsten Jahres- oder Tageszeit der höchste Ton, der dunkelsten und kältesten der tiefste zu.

Von derartigen Beispielen aus beantwortet sich ganz von selbst die Frage nach der Möglichkeit allgemeingültiger oder objektiver Sinnenentsprechungen, will sagen: inhaltlicher Normen der Entsprechung. Schon die physiologisch-psychologische Forschung auf unserem Gebiete ist hierin, gerade in letzter Zeit, ebenfalls zu immer positiverer Antwort vorgedrungen. Aus ihren Ergebnissen, und in Zusammenfassung unserer eigenen Erwägungen, wollen wir — für unsere Zwecke — die folgenden Punkte herausheben:

1. Das Doppelempfinden (insbesondere im wörtlichen Verstande) pflegt bei ein und derselben Person unter allen Sinnen mehr oder minder feste Brücken zu schlagen, also (in mehrfacher Gestalt) eine mehr oder minder ausgebildete Verknüpfung aller Sinne mit allen herzustellen. Es gibt einen universellen Synästhetiker-Typ: der eigentliche Synästhetiker ist sogar regelmäßig Universalsynästhetiker.

2. Diesen Synästhetiker-Typ stellt der Einzelne, mehr oder minder vollkommen, nach einer von zwei einander charakterologisch entgegengesetzten Haupttypen der Assoziations- oder Verknüpfungsweise vor: einer „analytischen", d. h. von Einzelempfindung zu Einzelempfindung, und einer „synthetischen" oder „komplexen", d. h. von Einzelempfindung zu Empfindungskomplex oder von Komplex zu Komplex (Gruppen unter sich). Der analytische Farbenhörer z. B. verbindet stets mit bestimmten Farben bestimmte Töne, für ihn ist etwa *c* immer rot, *d* immer gelb usf., eine Tonfolge oder ein Musikstück demgemäß ein Mosaik von Farbenflecken in zeitlicher Auseinanderlegung. Dem synthetischen Farbenhörer hingegen ruft manchmal schon der Einzelton — um wieviel mehr ganze Tongruppen oder Musikstücke — Farben**komplexe**, ganze Gemälde hervor; vom Einzeltone ist er unabhängig[18]).

Versuche, den Farb-Ton-Sinn musikpädagogisch auszuwerten, scheinen zu bestätigen, daß dies mindestens unter Kindern und Primitiven nicht schwerhält. (Vgl. unten.)

[17]) So bei den Chinesen (Monate), Indern (6 Jahreszeiten, 3 Tageszeiten), Chaldäern, Ägyptern und Griechen (4 Jahreszeiten).

[18]) G. Anschütz (bes.: „Untersuchungen über komplexe musikalische Synopsie", Arch. f. d. gesamte Psychologie LIV, 1926, S. 129 ff., und „Farbe-Ton-Forschungen" I, Leipzig 1927). Die Prägung „analytische Synopsie" will offenbar betonen, daß der so verfahrende Farbenhörer unwillkürlich (und unbewußt) ein musikalisches Wahrnehmungsganzes: ein Motiv, einen Akkord, in seine Bestandteile zerlegt und diese (die einzelnen Töne) mit Farben belegt. Die „synthetische

Die analytische Synopsie ist also das eigentliche (Einzel-)Farbenhören; die synthetische, populär gesprochen, ein Bilder- oder Gemäldehören.

3. Die „höheren" (d. h. den „höheren" Sinnen angehörigen) Doppelempfindungen bilden bei analytischer Anlage Systeme, denen gewisse Gesetzmäßigkeiten der Anordnung und Verteilung innewohnen, und zwar bei farbiger Synopsie entweder im Sinne der Farbenfolge im Spektrum (spektroide Systeme) oder nach zunehmender absoluter Helligkeit der Farben (Lichtzuwachssysteme)[19]; bei komplexer Beschaffenheit ergeben sie Bilder, die sich gleichfalls mit einiger Gesetzmäßigkeit umsetzen, in denen aber zugleich eine selbsteigene, ästhetische Gesetzmäßigkeit akzessorisch mit am Werke sein kann.

4. Auf allen Graden ist das Doppelempfinden von Erkenntniselementen durchsetzt, und zwar sind diese Erkenntnisse mitunter dem Synästhetiker selbst neu, d. h. solche, wie sie ihm ohne Hilfe der Sekundärempfindungen nicht zugänglich wären[20]. (Eine solche durch synästhetische Intuition gewonnene Erkenntnis ist die von „warmen" und „kalten" Farben, von denen schon lange, bevor die Wärmewirkung der Farben wissenschaftlich feststand, gesprochen wurde.) Dem Doppelempfinden eignet also, gerade auch auf seinen höheren Intensitätsgraden, eine gewisse erkenntnistheoretische Bedeutung.

5. Die Sekundärempfindungen können sowohl subjektiv als auch objektiv gültige Symbole oder Vertretungen ihrer Erreger sein (d. h. im Bewußtsein des Synästhetikers können die in Entsprechung stehenden Sinnesinhalte für einander gesetzt werden, einander repräsentieren[21]).

Synopsie" bezeichnet, schon durchsichtiger, das entgegengesetzte, zusammenfassende Verhalten. Charakterologisch deutet die erste Art auf eine allgemeinere „Analytiker"-Veranlagung hin, und umgekehrt.

[19]) Nach Anschütz und H. Hein („Untersuchungen über die Gesetzmäßigkeiten der Zuordnung von Farben und Tönen", ebd. LVI, 1926, S. 95 ff., und in Anschütz's „Farbe-Ton-Forschungen" I).

[20]) S. Anschütz, Farbe-Ton-Forschungen I, S. 65: „In den musikalischen Photismen finden sich selbst solche Elemente des Hörens übertragen ... wieder, die einer akustisch-musikalischen Analyse entweder gar nicht oder nur indirekt zugänglich sind". Desgl. Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung (Leipzig 1927), S. 14: „Sehr häufig" ist beim Farbenhören der Fall, daß dem Synoptiker „erst an Hand der Farbeneigenschaften klar wird, wie ein Klang eigentlich beschaffen ist, Dinge, die er aus dem direkten Hören heraus gar nicht angeben könnte". Ferner ebd. S. 29: „Sieht jemand in seinen ‚Visionen' Farben und Formen, die etwas Gehörtes oder auch Gedachtes repräsentieren, das jedoch im Hören oder im bewußten Denken nicht erfaßt wurde und vielleicht unerfaßbar ist, so ist dies zweifellos eine Art von Erkenntnis, die von Erkenntnis im sonst üblichen Sinne abweicht." (Vgl. auch ebd. S. 23 und Farbe-Ton-Forschungen I, S. 206, Pkt „n".)

[21]) Vgl. Anschütz: Kurze Einführung S. 29 (unten — im 5. Abschn. — zitiert).

6. Auf sämtlichen Graden hat das Doppelempfinden mindestens Formen, in denen es nicht Ausnahme, sondern allgemeinmenschlich oder überhaupt natürlich ist; auf allen Graden gibt es Synästhesien, die auch dem Inhalt nach allgemeingültig oder gemeinverständlich sind. (Der zwangsmäßig-eidetische so gut wie der freie Vorstellungs-Synoptiker kann z. B. die Trompete rot — oder sonst in warmen Farben — hören, welche Entsprechung als gemeinverständlich gelten darf.)

7. Doppelempfindungen, die keine objektive Bedeutung haben, können wenigstens subjektiven Wert als Gedächtnisbehelfe haben (insbesondere beim absoluten Hören[22]).

Was nun die allgemeingültigen oder objektiven Prinzipien der Sinnenentsprechung anlangt, lassen sich den beiden (von G. Anschütz entdeckten) relativen Gesetzmäßigkeiten der analytischen Synopsie, wenn man über die „Farbe-Ton-Forschung" zur Lehre von den Sinnenentsprechungen schlechthin fortschreitet, noch weitere in größerer Zahl, freilich nur noch allgemeiner, zur Seite stellen und auch geistesgeschichtlich nachweisen und verfolgen. Es sind dies die ältesten, selbst beim zwangsmäßigen Doppel-Empfinden nicht häufig durchbrochenen synästhetischen Grundtatsachen, die wir als Ur-Synästhesien oder Ur-Entsprechungen in sechs wesentlichen Fällen zusammenfassen wollen (wovon der 5. in gewissem Grade nur eine allgemeinere Fassung des von Anschütz aufgefundenen Lichtzuwachssystems bedeutet):

1.	a) dünn	- dick	} = hoch	- tief (vom Tone);
	b) scharf (spitz)	- stumpf (schwer)		
2.	schnell, beweglich (leicht)	- langsam, schwerfällig (schwer)	= hoch	- tief;
3.	α) hoch	- tief (im Raume)	= hoch	- tief;
	auf	- ab (Steigen - Fallen)	= höher	- tiefer;
	β) Linie		= Tonfolge,	
	Horizontale		= Tondauer (-gleichheit),	
	Wellenlinie		= Triller (oder Bebung);	
4.	a) klar	- trüb	= hoch	- tief;
	b) grell (leuchtend), satt	- blaß (grau), matt	= stark	- schwach[23]);
5.	a) hell (weiß)	- dunkel (schwarz)	} = hoch	- tief;
	b) warm	- kalt (auch von Farben)		
6.	vielfarbig (bunt[24])	- einfarbig (unbunt[24])	= klangvoll	- eintönig.

Die (historisch belegbare) Allgemeinmenschlichkeit dieser einfachsten Sinnesparallelen geht so weit, daß jedermann noch heute alle sechs Ent-

---

22) S. meine „Drei Typen des absoluten Gehörs" a. a. O. S. 420 ff. und meine Abhandlung über „Die Farbe-Ton-Forschung und ihren ersten Kongreß", Z. f. Musikwissensch. IX, (Juni) 1927, S. 583.

23) Mit Vorbehalt: soweit dies nämlich nicht mit der Höhe und Tiefe im Sinne des vorhergehenden und des nächstfolgenden Prinzips interferiert.

24) Auch im Ostwaldschen Sinne.

sprechungen wenigstens in einer der angeschriebenen Formen gültig oder verständlich finden wird. Besonders leicht muß dies natürlich dort fallen, wo die phänomenale Analogie der verglichenen Seiten so groß ist, wie bei der Intensität von Farben und Tönen (Sättigung und Graugehalt = Stärke und Schwäche: 4 b), oder bei der Dichte von Farben und Tönen (Helligkeit, Lichtmenge = Tonhöhe, Frequenz: 5 a).

Die Reihenfolge der sechs Fälle ist die historische, d. h. vom Primitiveren zum Verwickelteren, die Folge der „Komplikation"[25]; schon auf den ersten Blick äußert sich darin die Grundtatsache der Entwicklung des Farbensinns: das Bunte, die Spektralfarbe in der Mehrzahl, kommt zum Schluß. Außerdem ist das augenmäßige Element, die Synopsie, hier keineswegs das herrschende. Bei der ersten dieser Ursynästhesien nämlich handelt es sich um ein Tontasten, um eine Verstofflichung des Tones, wie überhaupt die Materialisation nicht nur der Töne, sondern auch des Lichts und später des Dufts, als einfachste Vorstufe der Synästhesie am Eingang der Entwicklung steht. Punkt 5 b) hingegen stellt zunächst sekundäre Temperaturvorstellung (thermische oder Wärme-Synästhesie), erst viel später ein Farbenhören vor. Punkt 2 schließlich und auch Punkt 3 in erster Linie ist Bewegungssynästhesie (kinästhetische Sekundärempfindung), aus der erst gewissermaßen ursächlich im letzteren Falle die Synopsie hervorgeht.

Für die Zwecke der vorliegenden Untersuchungen wollen wir nun zu diesen wichtigsten reinpsychologischen Prämissen noch eine spezielle (schon an anderem Orte[26] getroffene) terminologische Klarlegung hier anschließen: Was die ihres angenehmen und einfachen Klanges wegen so populär und unentbehrlich gewordenen Prägungen „Farbenhören" und „Tönesehen" anlangt, sind diese, ohne vorherige Vereinbarung, bezüglich der Assoziations- oder Verlaufsrichtung nichts weniger als eindeutig. Dem Wortlaut nach liegt es eigentlich näher, im „Farben-Hören" eine Assoziierung von Klängen zu Farben, also die Erscheinung von Phonismen anzunehmen, und umgekehrt im „Töne-Sehen" die von Photismen. Wir wissen aber, daß „Farbenhören" nur eine sprachliche Zurechtlegung des älteren „farbigen Hörens", der (allzu) wörtlichen Verdeutschung von „audition colorée", ist. Streng genommen sollte es also „In-" oder „Mit-Farben-Hören" oder „Farben-Hinzuhören" heißen, und bezeichnet somit farbige Photismen bei Hörvorgängen, bei Schall. In diesem Sinne wird es denn auch durchgängig gebraucht und „Tönesehen" — eigentlich „In-" oder „Mit-Tönen-Sehen" oder „Töne-Hinzusehen" — als der reziproke Vorgang aufgefaßt. — Auch diese bloß formale Begriffsfrage ist für die folgenden Untersuchungen von einiger Wichtigkeit.

---

[25]) S. Victor Goldschmidt: Über Harmonie und Complication, Berlin 1901.

[26]) „Die Farbe-Ton-Forschung usw." a. o. a. O. S. 582 f.

3. Problemstellungen und Methodik der geisteswissenschaftlichen Synästhesie-Forschung.

Auf dem Gebiete der Geistesgeschichte, d. h. vor allem der Literaturwissenschaft, hat die Synästhesie-Forschung schon so ziemlich in ihren ersten Anfängen eine starke, bisher einzig dastehende (und demgemäß, mehr oder minder bewußt, immer noch dominierende) methodische Grundlegung durch Ottokar Fischer (erstmalig in dieser Zeitschrift[27]) erfahren. Sie fußt, auf Grund älterer psychologischer Theorien, auf der Annahme, daß „Synästhesien" nur die Doppel-Empfindungen als absolute Sinnesrealitäten seien. Dementsprechend trachtet Fischer in seinen Untersuchungen an deutschen Romantikern zu entscheiden, ob sie Farbenhörer in diesem realen Wortsinne waren oder nicht, und schließt z. B. Boehme aus der Reihe der Synästhetiker aus[27]), da er annehmen zu können glaubt, daß bei ihm Synästhesien in diesem Sinne nicht vorgelegen haben. Dies führte nicht nur bei Fischer, sondern auch in seiner gesamten bisherigen Gefolgschaft zu der Annahme, daß der Gebrauch synästhetischer Tropen (u. dgl. m.) eine Errungenschaft und Domäne der Romantik sei und über das 18. Jahrhundert nicht zurückgehe. Nun ist aber (wie ich schon an anderem Orte des näheren geltend gemacht habe[28]) das Fischersche Kriterium der „Synästhesie" nicht nur zu eng gegriffen, sondern gerade geschichtlich auch nicht wohl durchführbar: selbst wenn wir nämlich die Antithese von Realität und Irrealität der Sekundärempfindungen (wie Fischer will) in solcher Schroffheit hinnehmen könnten, so läßt sich hierüber doch infolge der zeitlichen Entrücktheit der geschichtlichen Erscheinungen bei diesen unmöglich mehr mit Sicherheit entscheiden[29]); vielmehr wird das Urteil mehr persönliches Bekenntnis, mehr Ausdruck künstlerischer Sympathien bleiben[30]).

Indessen verdanken wir gerade auch Fischer in methodologischer Hinsicht einen Wink von viel weiter tragender Bedeutung: in der Auf-

---

[27]) „Über Verbindung von Farbe und Klang. Eine literar-psychologische Untersuchung." Band II, 1907, S. 501—34.

[28]) In der in der vorletzten Anmerkung genannten Abhandlung (S. 579 f.).

[29]) Selbst in den wenigen Fällen nicht, wo etwa sogar Selbstbeobachtung des Künstlers uns zu Hilfe käme (wie etwa bei Otto Ludwig: „Ästhetisches. Zum eigenen Schaffen"); denn hier ist (wie oben gezeigt) die subjektive Einschätzung der synästhetischen Phänomene auf ihre Realität hin von der jeweiligen Wachheit des Bewußtseins abhängig und kann daher sehr vielerlei zu bedeuten haben.

[30]) Die Zwangsmäßigkeit des Doppelempfindens, die Fischer nach dessen literarischen Symptomen bei Tieck und Hoffmann annimmt, würde ich, was diesen betrifft, nach gefühlsmäßiger Schätzung zugeben, im Falle Tiecks jedoch bestreiten; für Fischer aber ist die positive Annahme sichtlich eine Art künstlerischen Vertrauensvotums.

merksamkeit, die er bei der Analyse und Ordnung der synästhetischen Vergleiche bereits der Vergleichs*richtung* widmet. (Alle sonstigen Systematisierungsversuche auf diesem Gebiete besagen wenig: vor allem geht die Einteilung nach der Art und Zahl der verglichenen Gegenstände über die allereinfachste Beschreibung und Ordnung der Tatbestände kaum hinaus, ist also gar nicht ernstlich ein Gesichtspunkt zu nennen[31]). Bei den deutschen Romantikern — insbesondere bei Tieck, Hoffmann[32]), Brentano — überwiegen nämlich die Vergleiche des Akustischen mit dem Optischen die des Optischen mit dem Akustischen an Zahl und Bedeutung weitaus; ja man kann sagen, daß diese letzteren nur abgeleitete Folgeerscheinungen, Umkehrungen oder Rückschlüsse aus jenen sind. Dem entspricht sinnespsychologisch die schon früh beobachtete Tatsache des „Mehrverkehrs" auf den Bahnen von Gehör zu Gesicht als in der Gegenrichtung[33]), d. h. des Überwiegens der Photismen über die Phonismen (des Farbenhörens über das Tönesehen). Wenn nun also ein Hörbares einem Sichtbaren verglichen, d. h. durch ein Sichtbares gedeutet oder symbolisiert wird, so bedeutet das, daß es uns dadurch nähergebracht, gegenwärtiger — gerade in seiner eigensten sinnlichen Besonderheit verständlicher und lebendiger werden soll und für das Gefühl des Dichters (soweit nicht Tradition oder Affektation und Pose mit hineinspielen) auch tatsächlich verständlicher wird. Da sich die Synästhesie in der Literatur in der Tat für den ersten Blick als ein Symptom der Romantik darbietet, hat man in der literarwissenschaftlichen Forschung von allem Anfang an den Wesenszusammenhang zwischen dem Doppelempfinden und der Romantik gesucht und ihn zunächst, in ebenso oberflächlicher Auffassung des Doppelempfindens wie des Wesens der Romantik, in einem Streben nach „romantischer Verschwommenheit" zu finden vermeint. Ganz das Gegenteil ist in Wirklichkeit der Fall: einesteils setzt das Doppelempfinden und der Drang nach „correspondances" zunächst überhaupt eine verfeinerte Sinnlichkeit und nervöse Reizbarkeit voraus, dann insbesondere auch eine gewisse Hypertrophie einzelner Sinnestätigkeiten und -Fähigkeiten, so des Farben- und Tonsinns und der eidetischen (inneren) Sehkräfte im spekulativen und im empfundenen (eidetischen) Farbenhören. Andernteils bedeutet auch die romantische

[31]) Immerhin am beachtenswertesten die 21 Kombinationen, die Paul *Margis*, in dieser Zeitschr., aus den „Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann" (1910, S. 91—99) ableitet, worin jedoch der Vergleichsrichtung nicht Rechnung getragen ist. (Auf Vollständigkeit erhebt diese Aufstellung schon durch ihre Bezogenheit auf einen einzigen „Fall" natürlich keinerlei Anspruch.)

[32]) S. *Fischers* zweite einschlägige Untersuchung: „E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindungen", Arch. f. d. Stud. d. neueren Spr. u. Lit. CXXIII, 1909, S. 18 f.

[33]) *Anschütz*: Farbe-Ton-Forschungen I, S. 182 (Pkt 24).

Sinnlichkeit nicht Verschwommenheit der Sinnlichkeit, sondern im Gegenteil ihre Erfüllung mit konkreten Empfindungsinhalten: Farbensinn, d. h. Sinn für das Bunte im Ostwaldschen Verstande, Klangsinn, „Kolorit", Chromatik: das ist es, was Romantik und Barock (— der Rückschluß wird nicht lang ausbleiben!) dem Klassizismus und Rationalismus gegenüber heraufbringt: und erst in der Ausschreitung darin, in der Selbstberauschung an diesen neuen Kräften und Inhalten der Seele, verliert sich eine verschwenderisch genossene Farbigkeit in Farbenorgien zum Verworrenen, manchmal auch wohl ins Verschwommene und Zerflossene hinüber. Gewiß ist diese Freude an dem rauschhaften Durcheinander der Sinne auch eine Wurzel der synästhetischen Neigungen der Romantik (und die Äußerung ihrer empfundenen Synästhesien), aber wohl erst in letzter Linie, als Krönung aller Freuden der Empfindung und — Doppelempfindung. Ursprünglich aber führt das Synthesebedürfnis der Romantik, der romantische „Monismus", sie auf die Sinnesentsprechungen und Sinnessynthesen hin, und eben die konkrete Farben- und Klangsinnlichkeit ist es, die hier die Synthese oder Vergleichung überhaupt erst anregt und ermöglicht. Gerade das Farbenhören mit seiner psychologischen Übermacht über das Tönesehen trifft nun mit dem besonderen sprachlichen oder literarischen Problem zusammen, aus dem der synoptische Tropus mit ästhetischer Notwendigkeit erwächst: mit der verhältnismäßigen Dürftigkeit der Sprache, und wohl auch der klassisch-aufklärerischen Dichtersprache[34]), für die genaue Erfassung allerfeinst individualisierter Sinnesinhalte überhaupt, insbesondere aber der auditiven, im Unverhältnis zu dem Ausdrucksbedürfnis eines gesteigerten Klangsinns. Da nämlich die Sprache ungleich reicher zur Benennung und Vermittlung von visuellen Empfindungsinhalten ausgerüstet ist, so drängt sich hier eine Anleihe für die mangelnden Gehörsbegriffe ganz natürlich auf. Solche Fremdwörter (wenn man so sagen darf) werden in allen Sprachen schon früh in übertragenem Sinne eingeführt, d. h. tatsächlich gewissermaßen vom optischen Sinnesraum in den akustischen übertragen: und so kommt zu der natürlichen, auf allen Stufen der Sprachentwicklung heimischen „Gütergemeinschaft der Sinne"[35]) in ihren Wörtern noch eine besondere künstliche und

[34]) Goethe in seiner späteren romantisierenden Zeit wäre allenfalls auszunehmen. (Vgl. die sprachstatistischen Studien der Geschwister Groos über die „Sinnesdaten" bei Klassikern und Romantikern im Arch. f. d. gesamte Psychologie.) Die feineren Abschattungen der Farben, Gerüche usw. sind sprachlich überhaupt nicht unmittelbar erfaßbar, sondern werden selbst in der Fach- und Künstlersprache entweder durch ausdrückliche Vergleiche oder eben durch Sprachsynästhesien (meist auch noch recht vieldeutig) vermittelt. (S. im Folg.)

[35]) H. Petrich: „Drei Kapitel vom romantischen Stil", Leipzig 1878, S. 17, 21—26.

schließlich auch künstlerische Namengemeinschaft hinzu, die dann in der Romantik und Neuromantik in der synästhetischen Tropik ihre Blüten treibt, die Welt des Ohres durch das Mittel augenmäßiger Vergleiche dem sprachlichen Ausdruck zu ebenbürtiger Tiefe und Feinheit der Empfindung erschließt. Es ist also zunächst nicht Gütergemeinschaft, sondern Namengemeinschaft der Sinne; und nicht ein Mangel an Unterscheidungssinn, sondern ein tiefer Sinn für das gemeinsame Dritte unter heterogenen Empfindungsinhalten bildet hier eine Gemeinschaft nicht so sehr der Sinne und Sinnesempfindungen selbst, als ihrer sprachlichen und bildlichen Symbole heraus.

Entscheidend ist die Verlaufsrichtung der synästhetischen Umsetzung, ferner auch für das ästhetische Problem der Tonmalerei und Programmmusik, die ja, wie ich an anderen Orten des näheren gezeigt habe, auf (komplexer) synästhetischer Assoziation beruht (und an solche appelliert), sofern sie durch Töne allein äußere, nichttonliche Dinge zur inneren Erscheinung bringen will[36]. Im Ergebnis, dem Genießenden gegenüber, bedeutet sie nämlich ein Farben- oder Lichthören, d. h. abermals eine Umsetzung auf dem (wie gesagt) gangbareren Weg vom Gehör zum Gesicht, gleichlaufend mit dem typischen romantischen Doppelempfinden: hier wie dort wird ein Gehörtes durch ein (innerlich) Geschautes erklärt; allein mit dem Unterschiede, daß hier, bei der Programmusik, das Geschaute erst durch das Gehörte (welches das allein sinnlich Wirkliche ist) vermittelt wird, dort hingegen das Gehörte durch das ihm verglichene Sichtbare in der Vorstellung näher bestimmt wird. Sodann ist aber der Schaffensvorgang der Programmusik in der Regel gerade wieder der entgegengesetzte; denn sie schafft Musik zumeist von einem innerlich oder auch konkret Geschauten aus, oft sogar nach einer dichterischen oder malerischen Vorlage. (Freilich sind diese nichtmusikalischen Vorstellungen beim „Tondichter" doch keineswegs immer „primär", sondern können manchmal auch zugleich mit der musikalischen Idee oder — teilweise — sogar sekundär aus ihr und nach ihr seiner eigenen dichterischen Phantasie entspringen, wie wir dies etwa von Berlioz wissen[37] und es sich auch von den verheimlichten Programmen so mancher nachklassischen Symphonie annehmen läßt.) Jedenfalls ist es bemerkenswert, daß die Programmusik zugleich mit der romantischen Synästhesie (mit der sie sich also in einer Hinsicht deckt) zur großen Mode und ästhetischen Errungenschaft des romantischen Jahrhunderts geworden ist: in der romantischen Sinnlichkeit, hier natürlich besonders in ihrem Klangsinn, tief verwurzelt.

---

36) Z. f. Musikwissensch. IX, S. 581; „Der musikalische Blitz und seine Geschichte", Z. f. Musik XCV, (Juli) 1928, S. 414.

37) S. bes. das Programm der „Symphonie fantastique".

Dies scheint nun der bisherigen geistesgeschichtlichen Forschung recht zu geben, wenn sie das Doppelempfinden für die Romantik gleichsam monopolisiert. Gewiß — nur mit der Einschränkung, daß es nicht allein, sondern aufs neue eine Errungenschaft und wieder eine Domäne der Romantik ist. Denn gerade aus der Tatsache, daß das Doppelempfinden irgendwie mit dem romantischen Wesen verknüpft erscheint (wenn auch ganz anders, als man zuerst glauben wollte), läßt sich schon ein erster deduktiver Beweis für eine weitere, allgemeinmenschliche Verbreitung der Erscheinung schöpfen. Phänomenologisch nämlich verstünde sich wenigstens der Rückschluß von der Romantik auf das Barock doch eigentlich von selbst, wo dieses doch bereits die Farben- und Klangsinnlichkeit der Romantik, auf früherer geschichtlicher Entwicklungsstufe, teilt. Und überhaupt ist in diesem Sinne Romantik keine durchaus einmalige, mit dem Ende des 18. Jahrhunderts plötzlich in die Geschichte eintretende Erscheinung, sondern eine zeitlos-ewige Geistesform, wie sie in tausendfältigen Verwandlungen die gesamte Geschichte der Menschheit, als malerisch-musikalische („atektonische") Antithese gegen die plastisch-architektonische These des klassischen und Renaissance-Geistes, durchzieht.

Ein weiterer und noch weiter tragender deduktiver Beweis für eine breitere geschichtliche Ausdehnung des Doppelempfindens leitet sich von der Tatsache her, daß Kinder und Kindgebliebene, Geniale und Primitive (Geistesgestörte und Urvölker) an Synästhesien — wie auch an Tagträumen, eidetischen Erscheinungen und überhaupt an Phantasie[38]) gegenüber Erwachsenen und Normalen (oder Zivilisierten) ungleich reicher zu sein pflegen. Hier ist es der Rückschluß von der „Ontogenesis" auf die „Phylogenesis"[39]), vom Leben des Einzelnen auf die Entwicklung der Gattung oder des Stammes, was uns ein sehr ehrwürdiges Alter des Doppelempfindens von vornherein wahrscheinlich machen muß.

Sofern wir uns nicht auf die „Farbe-Ton-Forschung" in ihrem (gar nicht beabsichtigten) engen Wortsinne beschränken wollen, müssen unser Gebiet zudem die Sinnenentsprechungen in jeder denkbaren Allge-

---

[38]) Die synästhetischen Gaben der „Urvölker" werden z. B. in den vielen ethnologischen Schriften Adolf Bastians verbürgt. So sollen sich für die Polynesier und andere Primitive die Linien oder Umrisse der Landschaft, das Gestade des Meeres usw. in gehörte Klänge (komplexe Phonismen) umsetzen. — Daß hingegen der Name der Insel des ägäischen Meeres „Melos" (Μῆλος) hierauf, nämlich auf μέλος, zurückgehen sollte, scheint äußerst zweifelhaft (er dürfte eher wohl von μῆλον = die Ziege, herzuleiten sein).

[39]) Nach dem Begriffspaare Ernst Haeckels, das in die vergleichende Musikforschung eingeführt zu haben, das Verdienst Robert Lachs ist (in seiner „Entwicklungsgesch. d. ornamentalen Melopöie", Leipzig 1913).

meinheit, unter konkreten Empfindungsinhalten so gut wie unter den Sinnen und Sinnestätigkeiten schlechthin, und zwischen jeden beliebigen Sinnesräumen sein. So vor allem auch die plastischen und Bewegungs-Synästhesien, die „Materialisationen“ von Licht, Ton, Duft, die kinästhetischen oder motorischen Sinnenentsprechungen also, von denen phänomenologisch sogleich ein Wesensband zur klassischen und Renaissance-Sinnlichkeit, gerade also auf die Gegenseite zu der des Barocks und der Romantik, hinüberweist.

4. Geistesgeschichtliche Antithesen.

Die musikalische Bewegungssynästhesie (früher „audition motile“ genannt[40]) ist durch das Mittel des Rhythmus, und durch die Tätigkeiten und Funktionen des Musizierens selbst, in der Musik unmittelbar und unlösbar mitgegeben. Die Bewegungen des Instrumentenspiels (Blasen, Streichen, Zupfen, Drücken, Schlagen), Bewegungen des Kehlkopfs, Bewegungen des Taktschlagens und des Tanzens[41]) (das Dirigieren als Tanz mit den Armen!) — dies alles gehört zur Musik, sei es als eigene Mittätigkeit oder als sekundäre Mitempfindung schon durch das bloße Musikhören fast zwangsläufig ausgelöst. D. h. schon der Rhythmus an sich ist ein zunächst (kunst-)synthetisches, dann synästhetisches, doppelsinnliches Element der Musik — zugleich Klangwirkung (oder Geräusch) und doppelte Bewegungswirkung: sowohl durch Bewegung ausgelöst als seinerseits Bewegungsimpulse auslösend (bei mangelnder Mitbewegung des Hörers[42]). Nicht umsonst ist in diesem Sinne die allerreinste Musik ursprünglich synästhetisch und gerade die klassische Musik so tief in der Tanzmusik verwurzelt — ganz im Gegensatz zur romantischen Musik, die über dieses synästhetische Urelement der Musik zu schwierigeren und feineren syn-

---

[40]) Bei R. Wallaschek: Psychologie und Pathologie der Vorstellung, Leipzig 1905, S. 156.

[41]) Vgl. Wallaschek ebd. S. 122 f., 128 ff., 123 f. (Selbst die zur Klangerzeugung unentbehrliche Bewegung zählt hier insofern mit, als sie — ob auch in sehr gebundener und geregelter Außenform — nebstbei doch auch eine „Abreaktion“ der durch die erzeugte Musik ausgelösten Bewegungsimpulse bedeutet und dementsprechend gerade beim musikalischen Spieler das Maß des technisch streng Erforderlichen meist erheblich überschreitet.)

[42]) Ursprünglich — schon in der Musik der Tiere — ist ja die Musik nicht bloß von der Bewegung des Stimmorgans oder der als „Instrumente“ dienenden Gliedmaßen, sondern auch von rein rhythmischen Begleitbewegungen des Körpers (Nicken, Wackeln, Tanzen) unzertrennlich, also eine akustisch-motorische Kunstsynthese. — S. unsere Deutung der Kunstsynthesen (z. B. eben des Tanzes) aus der Synästhesie: Z. f. MW. a. o. a. O., und in „Synästhesie und Synthese bei Rich. Wagner“, Bayreuther Blätter LII, 1929 (im Erscheinen).

ästhetischen Musiksynthesen, durch den Klang zur Farbe, aber auch durch den Ton zur individuellen (dramatischen) Ausdrucksgebärde will. Denn allerdings: die rein funktionellen (mechanischen) Zusammenhänge zwischen Musik und Bewegung haben noch keinen Wert als peripherische Sinnesverbindungen. D. h. solange die musikalische Bewegungssynästhesie darüber nicht hinausgeht, solange sie nicht von außen, als ein Anderes, der musikalischen Empfindung entgegentritt, oder auch im Geiste dort hinaus projiziert, von einer inneren Empfindung in eine peripherische, von einer eigenen Tätigkeit in ein selbständiges Geschehen umgedeutet wird, solange kann es sich hier noch nicht um Doppelempfindungen im höheren Sinne handeln. Erst wenn es auf solchen Wegen (oder Umwegen) zur Assoziation einer zweiten peripherischen Empfindung oder Vorstellung kommt — so etwa in der Tanzmusik — entsteht plastische Synästhesie, deren sinnliche Bedingtheit doppelt ist:

a) Lichthören oder Tönesehen;
b) Tönetasten.

Als eigentliche Synästhesie, d. h. als Projektion in einen anderen Sinnesraum, wird also die Bewegungssynästhesie zu einer bewegten Materialisation, deren Organ der plastische Sinn: eine Verquickung von Gesichtssinn und Tastsinn ist.

Wenn also Gebärde, Klang und Farbe (samt Temperaturempfindung) in gesteigerter Sinnlichkeit (und als Zielpunkte des Ausdrucks) auf das malerisch-musikalische Wesen des Barocks und der Romantik hinausführen, so umgekehrt Ton und Linie, Form, Bewegung auf das plastisch-architektonische der Renaissance und Klassik. Dieser also fällt phänomenologisch der gesamte Komplex der Materialisationen, der motorischen und plastischen Synästhesien zu: im Sinne unserer oben mitgeteilten sechs Ursynästhesien also die ersten, einfacheren und älteren; wie ja auch geschichtlich das Barock als Antithese auf die Renaissance, die Romantik auf die Klassik und Aufklärung folgt; und wie dies auch der Entwicklung des Farbensinns von Unbunt zu Bunt, von dem konturschöpferischen Licht- und Schattenempfinden zum konturlösenden koloristischen Empfinden, entspricht. In diesem Sinne können wir die Wölfflinschen „Grundbegriffe" unmittelbar auf zwei historische Haupttypen der Synästhesie anwenden; es ist dies:

1. ein „tektonischer", plastischer, formhafter } Typ
2. ein „atektonischer", malerisch-musikalischer, farbenhafter } Typ

(wenn wir zunächst nur die Synopsie ins Auge fassen); d. h., mit unseren bisherigen Benennungen gesagt:

1. Lichthören (und Formenhören) } samt Umkehrungen
2. Farbenhören (Ton- und Klangfarbenhören) } (Rückverlauf),

wonach sich dem 1. Typus die Bewegungssynästhesie nach ihrer eben festgestellten zwiefachen peripherischen Doppelwirkung durch das Mittel des Lichthörens, und hierdurch wieder die Materialisationen, nicht nur als Tönetasten, anschließen. Demnach steht also im Zeichen einer

(1.) Renaissance-Synästhesie (oder klassischen Synästhesie) die Materialisation, die Bewegungssynästhesie und das Lichthören, also Punkt 1 — 5 a) in unserer Tabelle der Ursynästhesien; und im Zeichen der

(2.) Barock-Synästhesie (oder romantischen Synästhesie) das Farbenhören und alle weiteren konkreten Differenzierungen der allgemeineren Sinnenentsprechungen; in unserer Tabelle also Punkt 5 b) und 6.

Zwischen beiden Typen herrscht das Verhältnis von Thesis und Antithesis entwicklungsgeschichtlich, auch im Sinne des Elementaren und des Raffinierten.

Sucht man nach dieser phänomenologischen Überlegung, die aus einer Vergleichung der psychologischen und geistesgeschichtlichen Grundtypen die Ergebnisse rein logisch voraussehen läßt, nach Belegen, etwa, den deutschen Romantikern gegenüber, bei Goethe, so wird man wohl am natürlichsten bei den beiden Faust-Anfängen

„Die Sonne tönt nach alter Weise . . .“

und

„Horchet! horcht dem Sturm der Horen!
Tönend wird für Geistes-Ohren
Schon der neue Tag geboren . . .“

seinen Ausgang nehmen können. Zweierlei springt hier in die Augen. Erstlich: dies ist nicht individuelle Empfindung und Erfindung, sondern Mythologie: Sonnengesang, Planeten- und Horenreigen — Sphärenharmonie; sodann: es ist kein Farbenhören, aber auch nicht eigentlich Lichthören (im Sinne von Lichthinzuhören), sondern Tönesehen. D. h., so wenig hier konkrete Empfindungsinhalte in Frage stehen, kann hier auch ihre Versinnlichung im Sinne der Deutung des Akustischen durch das Optische bezweckt sein: — die Antithese zur romantischen und Barock-Synästhesie bestätigt sich auf der ganzen Linie.

Und überhaupt und immer bedeutet ja die Vorstellung von der Harmonie der Sphären ein Erklingenlassen der geschauten Sonnen- und Sternenwelt, ein Lichthören oder eigentlich ein Tönesehen (wovon auch innerhalb der neueren psychologischen Literatur Beobachtungen Bleulers und Lehmanns[43]) Zeugnis ablegen): die Geschichte der Wel-

[43]) Bei den verschiedensten Angehörigen Bleulers pflegten kosmische Lichterscheinungen musikalische Eindrücke auszulösen: so etwa der Sternenhimmel bei ihm selbst die Vorstellung eines sehr hohen durchdringenden Tons, oder ein

tenharmonie aber ist eng verknüpft, ja in gewissem Grade gleichbedeutend (wenigstens symbolisch!) mit der Geschichte des Renaissance-Geistes — anders besehen: des Pantheismus.

So sehen wir nun auf einmal die Geschichte der Sphärenharmonie, die bisher (zwischen Astronomie, klassischer Philologie und Musikwissenschaft hin- und hergestoßen und von keiner gar sonderlich geliebt) das Stiefkind dreier einander fremder Wissenschaften gewesen ist, in den Rahmen einer Geschichte des Doppelempfindens eingefügt. Wenn aber auch die beiden Faust-Anfänge gewiß ungemein kühne und großartige Hochbildungen eines ursprünglich sehr viel schlichteren Mythos oder Vorstellungsgebildes sind, so wäre es doch weit gefehlt, einzuwenden, daß erst Goethe den synästhetischen Vergleich da hineingebracht oder herauskristallisiert hätte. Im Gegenteil, gerade das Doppelempfinderische daran, das Goethe persönlich verhältnismäßig ferngelegen hat, ist aus diesem Mythos, und nicht etwa aus Goethes persönlicher Art der Bildlichkeit oder Empfindungsweise entsprungen.

5. Das Wesen der synästhetischen Spekulation und Transfiguration.

Was bei der herkömmlichen Betrachtungsweise dem widerstrebt, in diesem Sinne die Sphärenharmonie grundsätzlich als einen geistesgeschichtlichen Beleg und Ausdruck des Doppelempfindens hinzunehmen, begründet sich aus der heute allgemeinen Scheu davor, aus der Symbolik die nämlichen psychologischen Folgerungen und Rückschlüsse zu wagen, die man aus Stil und Tropik doch schon lange zu ziehen gewohnt ist. Indessen ist zwischen Symbolik und Tropik in dieser Hinsicht überhaupt kein wesentlicher Unterschied abzusehen, sogar ist die Tropik nur ein Sonderfall der Symbolik oder, wenn man gerade so will, auch vice versa. Ebensowenig besteht zwischen Personifikation und Tropik ein Wesensunterschied, da jene ihrerseits auch wieder ein Sonderfall der Symbolik ist. Handelt es sich doch in alledem um Vergleichungen auf Grund der Ähnlichkeit (durch das berühmte tertium comparationis) und um wechselseitige Vertretungen der verglichenen Seiten untereinander, abermals auf Grund des gemeinsamen Dritten. Ob nun Gegenstand dieser Vergleichung, Vertretung und Vertauschung nur Eigenschaften, nur Dinge

Komet, den er in seiner Kindheit sah, die dauernde Erinnerung scharfen Zischens und Pfeifens; anderwärts wurde der Sternenhimmel, oder der Sonnenuntergang, mit einem mächtigen Brausen assoziiert! („Zwangsmäßige Lichtempfindungen durch Schall", Leipzig 1881.) Übrigens wird das Nordlicht, oder sogar allgemeiner die Morgenröte, von vielen Forschungsreisenden als lärmend und prasselnd beschrieben; — mit wieviel Objektivität, bleibe hier unentschieden. (S. z. B. J. Livingstone-Lowes: The Road to Xanadu. A Study in the Ways of Imagination. Boston & New York 1927, p. 189 u. 517.)

und nur Personen sind (Tropik), oder Dinge, Personen und Eigenschaften von Dingen und Personen durcheinander und untereinander (Personifikation und Symbolik); oder ob nun eine Gleichsetzung zwischen den beiden verglichenen Seiten glatt ausgesprochen und verkörpert wird oder nur in einer bewußt hypothetischen Wendung angedeutet und also bei der Ähnlichkeit haltgemacht wird, — das macht grundsätzlich nicht den mindesten Unterschied des Gehalts aus, sondern nur der Form. Gewiß setzt das letzte mehr Bewußtheit oder „Zensur", das erste mehr Naivität und kindliche Einbildungskraft voraus. Dieselbe psychologische Verknüpfung zweier Vorstellungselemente, die auf primitiverer, mythenbildender Entwicklungsstufe sich zur Personifikation gestaltet, führt auf sentimentaler, reflexionsreicherer Stufe zum dichterischen Vergleich. Beides ist Symbolik; Symbolik aber setzt die Annahme oder Erfühlung einer Ähnlichkeit und Gemeinsamkeit, oder sonst irgendeiner notwendigen Beziehung zwischen dem Symbolisierten und dem Symbol, voraus: eine symbolische Verschwisterung etwa von Farbe und Ton bedeutet also gar keine wesentlich andere Beziehung zwischen ihnen beiden als jene im durchschnittlichen Farbengehör, worin sich die Farbe dem Ton unwillkürlich assoziiert und so zu seiner Vertretung wird, mithin abermals zu seinem Symbol. In diesem Sinne urteilt schon Anschütz[44]), daß „alle Farben- und Formengebilde, die der Synoptiker bei sich erlebt", Symbole seien. Umso offenkundiger wird dies natürlich, je mehr hierin das Denken und Fühlen der Entsprechungen vorwaltet, d. h. eben das nämliche Ähnlichkeitsbewußtsein, auf dem auch alle Symbolik beruht.

Wenn man nun von psychologischer wie literarischer Seite nie Anstand genommen hat, nach den synästhetischen Wendungen und Vergleichen eines Schriftstellers irgendein Verhältnis zum Doppelempfinden bei ihm anzunehmen (denn wie sollte er sonst wohl dazu gelangt sein?) — ja, wenn Ottokar Fischer sogar bis zu der genaueren psychophysiologischen Beschaffenheit dieses Doppelempfindens des Autors vordringen zu können meinte, so können und müssen überhaupt alle Arten von synästhetischer Symbolik, Personifikation, Mythologie, Mystik im selben Sinne als Indizien nicht einer persönlichen, aber einer allgemeineren, in der Empfindungsweise einer ganzen Zeit oder Volkheit gelegenen synästhetischen Disposition gewertet werden. Mit Recht hat anderseits schon Bleuler[45]) auf die Allgemeinmenschlichkeit des Doppelempfindens einfach daraus geschlossen, daß man sonst in der Poesie nicht malen „und Ausdrücke von einem Sinnesorgan in verständlicher Weise auf das andere übertragen" könnte. Denn wenn auch die „Ver-

[44]) Kurze Einführung S. 29. (S. oben.)
[45]) A. o. a. O.

ständlichkeit" solcher Ausdrucksübertragungen namentlich in höherer poetischer Rede gewiß sehr relativ und verschieden ist, so ist doch schon die bloße Tatsache entscheidend — und überdies haben wir in der optischen, d. h. also synoptischen Tonmalerei und Programmusik ein sehr viel schlagenderes Beispiel dafür gefunden.

Unter dem engen Gesichtspunkt, der das reale Doppelempfinden, statt als Spezialfall oder Grenzfall der Synästhesie in ihrer Allgemeinheit, als die alleinige wirkliche Art der Sinnenentsprechungen ansieht, mag allerdings ihre Allgemeinmenschlichkeit und Gemeinverständlichkeit als ein Widerspruch, als etwas mit ihrem Wesen Unvereinbares erscheinen. Ebensowenig ist es indes mit Hinblick auf das Doppelvorstellen und Entsprechungsbewußtsein ein Einwand, wenn literarische oder musikalische Zusammen- und Wechselwirkungen der Sinnesgebiete ursächlich oder aus Gefühlsanalogie erklärlich werden: im Gegenteil — hierdurch erklärt sich ja nur ihre Gemeinverständlichkeit, und mithin ihr objektiver — ästhetischer und heuristischer — Wert.

Für die geistesgeschichtliche Forschung ist also auf jeden Fall die bloße Tatsache des Vorhandenseins synästhetischer Vergleiche und Symbolisierungen, farbenharmonischer Ideologien usw. und überhaupt jede Zusammenhaltung verschiedener (heterogener) Sinne und Sinnesqualitäten, ebenso jede Projektion von einem Sinnesraum in den anderen, schlechthin entscheidend: alles, was innerhalb dieser Grenzen liegt, muß unser Stoff sein.

Was hierbei unter der Projektion von einem Sinnesraum in den anderen zu begreifen ist, das zeigt in der einfachsten Weise das monumentale Kunstwerk unserer Notenschrift, die, von der indischen und griechischen Cheironomie und den Akzenten über die Neumen aufwärts bis zu unserem Fünf-Linien-System und den allerjüngsten Versuchen einer farbigen Bildernotenschrift für Kinder und Primitive, aus der Bewegungssynästhesie (im Sinne unserer 3. Ursynästhesie) erwächst: als Umsetzung der melodischen Tonfolge in sichtbare Linie, in ein nach horizontaler Achse fortbewegtes bildliches Profil, sei es zunächst nach Abständen an den Knöcheln der Hand oder mit der Hand selbst in der Luft nachgezeichnet, dann mit Strichen über dem Text erst in einer, später in mehreren Reihen und schließlich zwischen Linienabständen aufgezeichnet; zu allerletzt noch mit Farben und Bildern für die kindliche Anschauung belebt[46]); — die Mehrstimmigkeit dann als Liniengewirr ent-

---

[46]) Schon in dem westamerikanischen Kloster Sta Barbara (Süd-California, U. S. A.) hat man in Versuchen, Indianern die fünf Töne von *c* bis *g* beizubringen, hierfür Farbenkleckse (in einer Linie) als Noten verwendet, und zwar: Rot, Gold, Grün, Blau, Violett. — Vgl. übrigens meinen Aufsatz über den „Ersten Kongreß für Farbe-Ton-Forschung", Z. f. Musik XCIV, (April) 1927, S. 223.

lang der horizontalen Achse, die harmonische Zusammenziehung der tonlichen Aufeinanderfolge zur Gleichzeitigkeit endlich als zweite, vertikale Dimension, als Potenzierung der Linie zur Fläche. — Dieses ganze überpersönliche (kollektivistische) Wunderwerk der Kunst und des Instinkts ist keimhaft in den beiden Akzenten des acutus und gravis: ∕ und ∖ (*προσωδία ὀξεῖα* und *βαρεῖα*), d. h. in der graphischen Veranschaulichung der Ursynästhesie

Auf — ab = höher — tiefer

enthalten, und diese wieder entspringt einer Projektion der elementarsten funktionellen Bewegungssynästhesie nach außen, nämlich der Auf- und Abbewegung des Kehlkopfs beim höheren und tieferen Intonieren[47]). Während also die Akzente und die Cheironomie allmählich aus sich die Notenschrift entwickelt haben, sind sie in ihr in dieser ihrer synoptischen Urbedeutung gewissermaßen auch aufgegangen. Denn den Akzenten ist (mit Ausnahme der „Chronoi", des longus: ‒ und brevis: ◡ in unserer Metrik und Sprachwissenschaft) ihr synästhetischer Sinn im Schriftgebrauch aller neueren Sprachen abhanden gekommen: da sie nun nicht mehr den melodischen Tonfall der Rede (wie im Hebräischen und Griechischen), sondern entweder die Länge und Dehnung (wie im Tschechischen und Magyarischen — und im Französischen der circumflex[48]) oder die Art der Artikulation (wie im Französischen) oder gar nur die Betonung (wie sonst allgemein) anzugeben haben. Im Französischen ist also heute nicht mehr der Gebrauch, wohl aber die Benennung von „accent aigu" und „grave" synästhetisch: es bezeichnet damit die hellere oder dunklere, d. h. obertonreichere oder -ärmere (= höhere oder tiefere) Vokalisation des *e*. Hingegen ist die (zuletzt genannte) Auffassung der Akzente im Sinne der Betonung schon mehr eine theoretische Anwendung, die mit der Vorstellung des Taktschlagens (Skandierens![49]) deutlich zusammenhängt. Ganz im nämlichen Sinne hat sich heute die Auffassung vom Sinn und Zweck der Dirigierbewegung gegenüber der Cheironomie der Inder und Griechen verschoben: hier handelte es sich um ein Nachzeichnen des melodischen Profils durch die Führung der Hand, heute wieder mehr um ein „Skandieren" mit den dynamischen Ausdrucksgraden und -Abstufungen des S c h l a g e n s. Hierin hängt die Dirigier-

---

[47]) Ursprünglich natürlich ohne jedes theoretische Bewußtsein von dieser physiologischen Analogie, so daß hierin ein Musterbeispiel für die e r k e n n t n i s - t h e o r e t i s c h e Seite des Doppelempfindens zu erblicken ist. (Vgl. oben.)

[48]) Der c i r c u m f l e x (*προσωδία περισπωμένη*), ursprünglich bekanntlich die Verbindung von acutus und gravis (‿ , ⌒ , ^), mithin das synoptische Zeichen für eine Hebung und Senkung der Stimme, ist also im wörtlichen Sinne in ein Längezeichen (—) v e r f l a c h t und abstrakt gemacht worden.

[49]) Spät von dem lateinischen „scandere" = steigen (altindisch „skándati" = schnellen, springen).

bewegung auch unmittelbar mit den gleichfalls spät entstandenen Vortragszeichen in unserer Notenschrift zusammen, die ja ebenfalls sichtlich aus den mechanischen Bewegungssynästhesien entspringen: zumeist wohl aus jenen des Instrumentalspiels. Meist geben sie also die Formen des Anschlags und Anstrichs bildlich wieder (das staccato, marcato, tenuto, portamento usf.), ähnlich wie auch viele Fachausdrücke — so etwa „ein breiter Ton" beim Geiger.

Die einfachste, aus der Bewegung geborene musikalische Synopsie (unsere 3. Ursynästhesie: da ja die erste noch den „niederen Sinnen", die zweite noch ganz dem „Zeitsinn" angehört) bedeutet also eine Projektion des Zeitlichen ins Räumliche oder Flächige, d. h. die Umwertung der wesentlichen akustischen in die wesentliche optische Dimension oder Projektionsordnung. Diese am Beginne aller Synopsie stehende Umwertung der Dimensionen ist ja in aller Allgemeinheit auch im Sprachgebrauch gang und gäbe: man spricht von „Zeiträumen" (auch Zeitspannen, Zeitabschnitten usw.) oder gar von der „Anberaumung" einer Angelegenheit auf einen bestimmten Zeitpunkt (— auch dieser „Zeitpunkt" selber gehört hierher). Abstand (Tonschritt), διάστημα, intervallum, sind raumzeitlich doppeldeutig und finden daher umso natürlicher schon früh ihre synoptische Anwendung auf das Tonliche. Übrigens hat ja „enge" und „weite" Lage des harmonischen Satzes (Bezeichnungen, die aus dem „Intervall"-Begriff logisch hervorgehen), ganz besonders natürlich in der orchestralen Besetzung der Akkorde, hermeneutisch erfahrungsgemäß die Bedeutung der Enge und Weite, so daß diese Setzweisen in der Programmusik der neuesten Zeit als klangliche Symbole oder Vermittler der Raumhaftigkeit gebraucht werden konnten.

Diesen lapidarsten Transfigurationsvorgang bringt das berühmte Wort der Romantik (ursprünglich wohl August Wilhelm Schlegels[50]) von der Architektur als einer „gefrorenen Musik" auf eine witzige Formel: eine Übertragung, mit der es indessen älteren Zeiten in ihrer Kunstübung durchaus Ernst gewesen ist[51]). Ihre sachliche Berechtigung ist über jeden Zweifel erhaben; wie denn noch neuerdings Guido Adler die Proportion des goldenen Schnitts, ins Zeitliche umgesetzt, im musikalischen Formbau, insbesondere in der Sonatenform der Klassiker, nachgewiesen hat[52]).

50) Nach Ric. Huch („Blütezeit der Romantik"5, Leipzig 1913, S. 51).

51) So zuerst Vitruv (De architectura lib. 5, c. 5), später bei den Renaissance- und Barockmeistern (seit L. B. Alberti: De re aedificatoria 9, 5).

52) An Hand der zeitlichen Messung: der Taktzahl (1. Teil : 2. Teil = dieser : Ganzen); s. Handbuch d. Musikgesch. (Frankfurt 1924), S. 706. — Hingegen ist die Behauptung eines gew. W. Blume („Musikalische Betrachtungen im geisteswissenschaftl. Sinne", Berlin 1917), der goldene Schnitt sei im Dreiklang in den Tonschritten gegeben (Mollterz : Durterz sei wie Durterz : Quint!) leider gänzlich aus

Zweifellos spielt nach alledem eine Raumprojektion der Zeitkunst, allgemeiner mithin eine synästhetische Umsetzung oder Transfiguration, in unserer Notation eine systembildende Rolle. Analoges gilt von der Schrift überhaupt, nicht allein von der Notenschrift; denn zunächst versteht es sich ja schon gar nicht ganz von selbst, daß die (zeitliche) Aufeinanderfolge der Silben so gut wie der Töne sich durch die Raumprojektion in eine von links nach rechts laufende Wagrechte umsetzen muß: bekanntlich vollzieht sich diese Projektion bei den Chinesen und Japanern in der Koordinate, und bei den Juden im Verlauf, gerade umgekehrt. Aber auch die differenzierteren synästhetischen Einschläge in der Schrift würden eine nähere Untersuchung verdienen, besonders was die Konsonanten anlangt, die ja — gegenüber dem koloristischen Element der Vokale — im Worte das Unbunte, die Linie oder Zeichnung, bedeuten und tatsächlich selbst im eidetischen Doppelempfinden meist unbunte „Diagramme" auslösen, d. h. etwas, was den Schriftzeichen irgendeiner Sprache, besonders den komplizierteren der älteren Sprachen, im Prinzip gleich ist oder gleich sein kann. Daß hierbei die mit dem Auge (an Anderen) wahrgenommene Mundstellung — namentlich bei den Vokalen — nicht ohne Einfluß sein wird, ist sicher (man denke nur an unser *o*, das griechische o und ω); sonst aber dürfte auch hier die Bewegungssynästhesie den Ausschlag geben[53]). In diesem Sinne formgebend und systembauend erweist sich die Bewegungssynästhesie bezeichnender Weise auch in dem viel jüngeren Versuch einer künstlichen Schrift, in der Gabelsbergerschen Stenographie, die ja schon ihrem eigentlichen Programme nach eine Klangschrift zu sein bezweckt. Und zwar ist es hier wieder die Hoch- und Tiefstellung des Kehlkopfs — die organische Bewegungssynästhesie, könnte man sagen—, welche (als unerkannter Impuls) die Hoch- und Tiefstellung als Ausdruck oder Symbol für *i* und *u* so überzeugend macht — im Sinne eben unserer 3. Ursynästhesie. Analog wird ja z. B. schon in der hebräischen Schrift (seit dem 6. und 7. vorchristlichen Jahrhundert) *o* und *u* mit dem gleichen Schriftzeichen (jenem für *w*) bezeichnet, jedoch mit dem Unterschiede, daß *o* einen hochgestellten Punkt, *u* einen Punkt in der Mitte hinzuerhält.

---

der Luft gegriffen; Blume dürfte hier das harmonische mit dem geometrischen Mittel verwechselt haben. Goldene Schnitte lassen sich in den psychologischen Intervallen (d. h. in den Logarithmen ihrer Verhältniszahlen) nur annähernd nachweisen (z. B. bei der Teilung der kleinen None in die Quart und die kleine Sext). Hingegen stehen die akustischen Intervallverhältnisse im temperierten System in jeder Verbindung einer Anzahl von Halbtönen mit ihrer doppelten Anzahl zu einem Tonschritt (c—des—es, c—d—fis usw.) zueinander genau im Verhältnis des goldenen Schnitts.

[53]) S. z. B. unser *x* und das griechische große *X*, klein ξ.

Noch weiter zurückgehend müssen wir in diesem Hinblick natürlich auch der Hieroglyphen gedenken: der primitiven (jedoch nicht allzu primitiven!) Bilderschriften, soweit sie nämlich bereits Sinnliches von jederlei Art dem Auge bildlich vermitteln wollen. — Und selbst die Alchimistenzeichen des Mittelalters dürften (in letzter Linie) einige Beachtung verdienen. Allerdings scheint unter ihnen Abstraktheit und Willkür vorzuherrschen, so daß ihnen wohl am besten psychoanalytisch (wenn nicht eher noch durch eine gute Kenntnis der Gerätschaften ihrer Urheber) beizukommen wäre; immerhin ließe sich aber z. B. die drei-zinkige Gabel des Alchimistenzeichens für den Kalk (Ca O) synästhetisch verstehen, wenn man annehmen wollte, daß hiermit die stechende Ätzkraft des Kalks symbolisiert sei.

Im höchsten Grade systembildend wirkt die synästhetische Transfiguration aber ganz besonders in der Entstehung der Sprache — wie dies schon Herder in seiner „Abhandlung über den Ursprung der Sprache" (1770)[54]) in den wesentlichsten Umrissen erkannt und ausgeführt hat; und wie denn überhaupt eine nicht mehr bloß lautsymbolische, vielmehr schon laut-hermeneutische Untersuchung der Sprachen (die wir uns hier noch vorbehalten wollen) zu den überraschendsten Ergebnissen zu führen vermag. Ferner haben schon Ch. K. Wead und Robert Lach[55]) bei der Betrachtung der Musik der Naturvölker die Beobachtung gemacht, daß an der Bildung und Ausgestaltung musikalischer Tonsysteme und Instrumente (was ja Hand in Hand geht oder vielmehr die theoretische und die praktische Ansichtseite ein und derselben Sache vorstellt) ein „optisch-ästhetisches Prinzip" teilhat: auch diese Zuordnungen zwischen Akustischem und Optischem bedeuten in gewissem Grade Raumprojektionen des Tonlichen, hier also ganz im wörtlichen Verstande system-, nämlich tonsystembildend.

6. Ausmessung des Bereichs einer geistesgeschichtlichen Betrachtung.

Nach unseren bisherigen Ausführungen läßt sich zusammenfassend sagen, daß die Sinnenentsprechungen, insbesondere natürlich die motorische Synästhesie und die Synopsie, in der Musikgeschichte in einer dreifaltigen Rolle darzustellen sein werden:

---

[54]) 3. Abschn. — Herder war sich, wie dort ersichtlich ist, des Doppelempfindens schon als psychologischen Phänomens bewußt; was nächst den nur indirekt (durch den Erfinder des Farbenklaviers, L. B. Castel) überlieferten Beobachtungen von J. Th. Woolhouse der früheste Fall in der Literatur ist. (Vgl. oben unsere 1. Fußnote.)

[55]) „Die Musik der Natur- und oriental. Kulturvölker" in Adlers Handb. d. Musikgeschichte (s. oben), S. 9; „Die vergleichende Musikwissenschaft" Wien und Leipzig 1924, S. 78.

1. theoretisch: in der Musiklehre, so in den musikalischen Mythen der Alten — Sphärenharmonie —; in der Gestaltung der Tonsysteme, und mnemotechnisch (in Anweisungen zum Musikunterricht);

2. praktisch: in der optischen Tonmalerei (Klangkolorit, Instrumentation);

3. technisch: in der Applikatur, ja sogar Erfindung von Instrumenten; beim Vortrag (Dirigieren), in der Notation, und gleichfalls mnemotechnisch (in der Ausübung des Musikunterrichts).

Man wird sich also diesbezüglich vornehmlich mit der Geschichte der Musiktheorie (insbesondere der Sphärenharmonie) und der Tonmalerei, aber auch ein wenig mit der der Instrumente und Notation zu befassen haben.

Hierbei ist auf dem Gebiete der Theorie auch schon die Beziehung zur Literatur und Poesie gegeben (schon die Musiktheoretiker selbst gehören ihr mehr oder minder an), mehr noch das Mythologische, so auch die Idee von der Harmonie der Sphären: hier sind auch die Wege zu Religion und Philosophie (Mystik, Metaphysik, Götterlehren, Geheimlehren) klar gegeben, und Philologie und Poetik (Metrik) nehmen daran natürlichen Anteil. Hierzu kommen nun noch die synästhetischen Tropen und das Vokalkolorit als spezifisch dichterische Auswirkungen des Doppelempfindens. Wir könnten also auch die Rolle der Synästhesie in der Literatur- und Philosophiegeschichte im obigen Sinne dreifaltig darstellen:

1. theoretisch (inhaltlich): in der Poetik (besonders Metrik), Mythologie usw.;

2. praktisch (formal): in der Symbolik (insbesondere Personifikation und Tropik), in der Vokalkoloristik;

3. technisch: in der Schrift; in religiösen Bräuchen.

Hier nun stehen wir mitten im Herzen der Kultur, von dem befruchtende Säfte in alle Zweige des Geisteslebens ausströmen, und unfraglich werden daher die Auswirkungen des Doppelempfindens auch in den übrigen Künsten und in den Wissenschaften und philosophischen Disziplinen zu suchen und gewiß auch zu finden sein. Die Brücke schlägt hier ganz besonders die Idee von der Harmonie der Sphären, geweitet und ausgebaut zu der einer Weltharmonie oder Weltenharmonie überhaupt, in der die Musik das All, Natur und Kunst in allen ihren Formen (synästhetisch!) durchdringt.

So wird in der Baukunst — theoretisch und praktisch — die Komposition, die Raumverteilung und Liniengebung, zuzeiten von musikalischen Einflüssen erfaßt; und so auch in Plastik und Malerei. Hier kommt noch, von der dritten, technischen Seite her, die Idee von einer musikalischen Ordnung der Farben: der Farbenharmonie, hinzu, deren erster

wissenschaftlicher Ansatz auf Aristoteles zurückgeht[56]); und ferner die einer verwandten musikalischen Proportionalität des menschlichen Körperbaus.

Das eine führt zur Optik, das andere zur Anatomie hinüber: mitten in den Kreis der Naturwissenschaften hinein. Dort ist es auch, wo die Proben auf die Lehren der religiösen und künstlerischen Intuition zu holen sind, vielfach mit den überraschendsten Ergebnissen. Nicht zu reden von der Psychiatrie und Physiologie, deren nun bald ausgespielte Rolle für unsere Fragen durch eine erstaunlich zahl- und umfangreiche Literatur von auch schon mehr bloß historischem Werte bezeugt wird, kommen hier Astronomie, Geometrie, Kristallographie in erster Linie hinzu samt den älteren okkulten Wissenschaften, aus denen sie erst in der Neuzeit hervorgegangen sind: Astrologie, Alchimie, den Kosmogonien des Altertums, der Kabbalah und anderen Geheimlehren: historisch (dynamisch) bestätigen sich so die Beziehungen zwischen synästhetischen und okkulten Erscheinungen, wie sie die Psychologie (hauptsächlich Anschütz[57]) statisch in Parallele gesetzt hat.

Und schließlich gelangen wir in den Geisteswissenschaften zu dem Punkt, aus dem wir selbst schauen, und haben, um in der Zählung nicht nach Schildbürgerart uns selber zu vergessen, den historischen so gut wie gegenwärtigen Anteil der Psychologie, Pädagogik, Ästhetik und Sprachwissenschaft (auch Ethnologie), natürlich aber auch den der Geschichte selbst, an unseren Problemen allenfalls noch ausdrücklich festzustellen. Es erübrigt sich der Hinweis, daß (nach oben nur im Vorbeigehen angedeuteten Überlegungen) die Synästhesie zur Synthese der Künste in innigster Beziehung steht und also nicht allein die sämtlichen Einzelkünste an sich (wie wir soeben gesehen haben), sondern auch alle „Überkünste" von unserem Problem ergriffen werden.

Die Frage nach psychologischen Deutungen aller dieser Erscheinungen am Baume des Geisteslebens in fast allen seinen Ästen und Zweigen wird natürlich die Krönung ihrer historischen Überschau ergeben. Was sie indes sinnespsychologisch für den Urheber bedeuten mögen, darüber dürfen wir den durch die zeitliche Ferne und Ungewißheit gehemmten und getrübten Blick nicht urteilen, kaum mutmaßen lassen. Wie selten aber würde dies überhaupt in Frage kommen; da es doch ursprünglich nur selten der Einzelne ist, der hier schaffend am Werk ist. Sehr weit

[56]) De sensu et sensibili, 3.

[57]) Farbe-Ton-Forschungen I, S. 205 ff. Ferner E. R. Jaensch: „Vorfragen der Psychologie des Denkens im Lichte der typologischen Forschungsmethode", Vortrag auf dem 9. Kongr. f. experiment. Psychologie, München 1925.

nämlich überwiegen die unpersönlichen oder vielmehr überpersönlichen Sinnenentsprechungen, hinter denen also nicht mehr oder minder konkrete Doppelempfindung, sondern Synästhesie der Massen, des Zeitgeists, des Volksgeists, des Menschengeists schlechthin zu suchen sind: so einerseits (im Statischen) die Synästhesien der Sprache oder, um im Bilde zu bleiben, des „Sprachgeists"; andrerseits (im Dynamischen) in der Urgeschichte des Phänomens im Geistesleben der östlichen Kulturvölker, also vor allem der Chinesen, Inder, Perser und Araber, Babylonier und Ägypter, und nicht zuletzt der Hebräer[58]). Hier, wo die Spuren der Synästhesie um Jahrtausende über den Beginn unserer Zeitrechnung zurück zu verfolgen sind, erreicht unsere Kenntnis nur ganz selten die Persönlichkeit eines einzelnen Urhebers, ja zumeist ist ein solcher hier sinngemäß gar nicht erst vorstellbar. Erst in der abendländischen Fortentwicklung aller der großen und kleinen Seelenbewegungen, die in der Synästhesie und Entsprechung der Sinne verankert sind, stellt sich allmählich Individualisierung ein. Über die klassische und christliche Sphärenharmonie, die Sinnespsychologie der Vorsokratiker und des Platon, die Farbenharmonie seit Aristoteles, die Tropen des Homer und der klassischen Lyriker, die Tonmalerei der Nomoi und hellenistischen Virtuosenstücke (usw.) führt hier der Weg aufwärts bis zum Castelschen Farbenklavier und der Romantik, wo sich der Kreis schließt durch das Bewußtwerden der Erscheinung und das Einsetzen ihrer wissenschaftlichen Ergründung.

---

[58]) S. meine im Erscheinen begriffene Abhandlung über „Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft" in der Z. f. MW. (XI, 1929).

III.

Das Symbolische im Werke Henrik Ibsens.

Von

Käte Friedemann.

Der dritte Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft in Halle im Juni 1927 brachte unter einer Fülle neuer Anregungen auf dem Gebiete der Ästhetik auch das alte und ewig neue Problem des Symbolischen wiederum zur Diskussion. Daß das Wort „Symbol" im Laufe der Zeit einem starken Bedeutungswandel unterstand, diese Tatsache lag besonders den Ausführungen Ernst Cassirers zugrunde. So wies er darauf hin, wie der Begriff des Symbolischen, der ursprünglich in der religiösen Sphäre wurzelte, dort einen realen, nicht bildlichen Sinn hatte, und das Geheimnisvolle und Gottgewirkte, das Mysterium im Gegensatz zum Profan-Natürlichen bedeutete. Cassirer selbst wollte dann, von diesem Rechte des Bedeutungswandels Gebrauch machend, das Wort „Symbol" für jedes sinnliche Zeichen zur Veranschaulichung logischer Gebilde — auch da, wo es ein bewußtes und konventionelles ist — angewandt wissen, was auf dem Kongresse selbst mehrfach als zu weit gefaßt Widerspruch erfuhr. — Auch mir scheint es, als handle es sich hier nicht um eine Rechtsfrage, sondern darum, daß uns nicht durch diese ganz beliebige Verwendung des Begriffes die bestimmte Vorstellung oder das bestimmte Gefühl verloren gehe, das wir nun einmal gewohnt sind, mit ihm zu verbinden. Das Symbol kann die verschiedensten Sphären des Seins sinnbildlichen, und es kann dies auf die allerverschiedenste Weise. Wesentlich ist aber immer, daß diese Verbildlichung eine unwillkürliche, rein gefühlsmäßig gewirkte bleibt, sonst müßten wir zum mindesten den Symbolbegriff durch den der Allegorie ersetzen, oder so weit gehen, auch in den Buchstaben der Schrift Symbole zu erblicken.

Aber diese eine Beschränkung zugegeben — welch Reichtum von Möglichkeiten, um dem unserer geist-leiblichen und unserer individuellen Natur entsprechenden Bedürfnis nach Versinnlichung des Geistigen und nach repräsentativer Vereinzelung des Ganzen genüge zu tun!

Stark metaphysisch eingestellte Zeiten drängte es dazu, dem großen Geheimnis hinter der Welt sichtbare Gestalt zu verleihen, um es uns — wenn auch nicht zu lösen (denn damit hörte es ja auf, Geheimnis zu sein), doch fühlbar nahe zu bringen. So begegneten sich Goethe und die Roman-

tik — wie weit sie auch sonst voneinander abstehen mochten — in ihrer Auffassung des Symbols als einer Versinnlichung des Übersinnlichen. Fritz Strich hat auf dem Kongresse sehr scharf den Unterschied zwischen klassischem und romantischem Symbol hervorgehoben. Er zeigte, wie für den klassischen Menschen das Gattungsmäßige im einzelnen enthalten sei und mit diesem restlos zusammenfalle, während für den Romantiker keine einzelne, geschlossene Gestalt den Geist zu fassen vermöge. Aber über das Trennende hinaus waren sich beide doch einig darin, daß alles Vergängliche nur ein Gleichnis sei, und daß wir am farbigen Abglanz das Leben haben, wobei vielleicht Goethe stärker den Akzent auf den farbigen Abglanz legte, die Romantik auf das, was dieser Abglanz wiederstrahlte. Ganz im Sinne Goethes läßt Novalis seinen Lehrling von Sais von den Gegenständen der Natur sagen: „Mir ist, als wären sie nur Bilder, Hüllen, Zierden, versammelt um ein göttlich Wunderbild", und macht Friedrich Schlegel, indem er die irdische Natur in allen ihren Hervorbringungen als symbolisch bezeichnet, den Vorschlag, eben deshalb die Physik symbolisch zu behandeln. Und wenn dann wiederum Goethe das Symbol als die Anschauung des Allgemeinen im Besonderen bezeichnet, erinnert das nicht an die Anschauung des Romantikers vom Mittler, der als repräsentative Gestalt das Universum vertritt? Oder wenn Goethe darauf hinweist, daß durch die Vergleichung des Geistigen mit dem Körperlichen, und umgekehrt, das Wechselleben der Weltgegenstände am besten ausgedrückt werde, denken wir da nicht an die Verwechselung von Farben und Tönen bei den Romantikern, die eben damit ausdrücken wollten, daß alles in der Welt alles bedeuten könne? Vereinzelung wird als Qual empfunden; und wo sie im empirischen Dasein unser Schicksal zu sein scheint, da suchen wir uns hinter die Erscheinung zu retten, im All aufzugehen, das Absolute zu ergreifen, und uns selbst als irgendwie darauf bezogen. Für all das aber suchen wir dann wieder das Symbol in eben jener Welt des Sichtbaren und Einzelnen, aus der wir flüchteten. So empfanden neben Goethe und der Romantik Lotze und Fr. Th. Vischer, so Schelling, Hegel und Solger. Für sie alle symbolisiert zunächst die Natur ein hinter ihr stehendes Übersinnliches, und symbolisiert wiederum die Kunst sowohl Natur wie Geist, bis endlich in der im engeren Sinne symbolischen Kunst das Verlangen nach Verbildlichung des Unerforschlichen in höchster Potenz in die Erscheinung tritt.

Empfinden wir diese Linie als aus dem Kosmischen kommend, so trifft sich mit ihr eine andere, — gleichsam wie der zweite Schenkel an einem Dreieck, dessen Spitze das Symbol bezeichnet. Sie kommt aus dem menschlichen Geist. Das Ich schafft sich hier Bilder für das Unsagbare seines Gefühls, die, je mehr sie mit diesem Gefühle zusammenfallen, um so reiner symbolisch sind, und die den Stempel des Allegorischen tragen, wo statt

des dunklen Fühlens der klare Gedanke zur Verbildlichung drängt, und das Bild erst nachträglich und bewußt zur Veranschaulichung herbeigezogen wird. Der Natur auf kosmischer Seite korrespondiert nun auf der Seite des Ich die Sprache — selbst schon ein bildlicher Niederschlag geistigen Lebens, die nun wiederum in der Poesie (die Romantiker nannten sie daher „Poesie der Poesie“) ihren symbolischen Ausdruck sucht, bis schließlich die Poesie als solche in die symbolische Poesie mündet.

Die Romantik hatte beide Wege beschritten — den kosmischen und den individuell-psychologischen. — Als reine Vertreter jener psychologischen Richtung bezeichnete Fritz Strich Verlaine und Mallarmé, die — wie er ausführte — durch das Symbol ein „unbestimmtes, dunkles, ganz persönliches und seelisches Erlebnis — — — magisch übertragen und den gleichen Seelenzustand in einer anderen Seele hervorzaubern wollen“, — und weiter Stefan George, der auf diese magische Überzeugung zwar verzichte und seine Einsamkeit bejahe, der sich aber die Welt aneigne, um sie zum Bilde seines Ich zu gestalten.

So weltenweit nun ein Dichter wie Henrik Ibsen diesen Lyrikern stehen mag — in seiner Auffassung des Symbols finden wir ihn auf der gleichen Seite. Auch für ihn schaltet das Metaphysische so gut wie ganz aus, wenigstens für sein Oberbewußtsein. Die Natur ist für Ibsen nicht selbst Gleichnis, sondern unmittelbare Wirklichkeit. Und ebenso das menschliche Ich — eben als ein Stück dieser Natur. Ob sein ständiger Drang, alle Fernen des Geistes in den Fokus seiner Bilder zu bannen, nicht doch auf ein ungestilltes metaphysisches Bedürfnis weist, ist eine andere Frage. Bewußt wurden ihm diese Fernen vor allem als die des menschlichen Gedankens. Ibsen ist durch und durch „sentimentalischer“ Dichter im Sinne Schillers. Nicht das unsagbare, jeden Ausdruck sprengende Gefühl drängt ihn zum Bilde, sondern der Künstler in ihm verlangt danach, dem abstrakt Gedachten, aber gleichwohl Durchlebten Gestalt zu verleihen. Neben der wirklichen Natur, die in der Kunst des Naturalisten einen möglichst getreuen Niederschlag finden sollte, ist es der menschliche Gedanke, dem Ibsen noch eigens einen Leib sucht. Und diese verbildlichten Gedanken werden dann nachträglich in die natürlich-mechanische Welt hinübergeführt. Der Glaube an den Mechanismus dieser Welt ist vielleicht der tiefste Grund dafür, daß Ibsen — ebenso wie Zola — aus seinem Naturalismus heraus Symbolist werden mußte. Da die Natur ihm entgöttert, und nicht mehr selbst ein Zeichen des Geistes war, so mußte der Geist vom Menschen aus in sie hingetragen werden. Daß es diesen ausgesprochenen Gedankendichter vor allem dazu drängte, Abstraktes in konkrete Gestalt zu bannen, ist für einen gedanklichen *Künstler* beinahe eine Selbstverständlichkeit. Der Philosoph umgekehrt neigt eher dazu, die konkrete Welt ins Reich der Idee

zu verflüchtigen. Aber damit symbolisiert er sie eben nicht mehr, sondern entkleidet sie ganz bewußt ihres Bildcharakters.

Es würde sich erübrigen, erschöpfende Beispiele für Ibsens Art anzuführen, weil fast vom ersten bis zum letzten Wort seine Dichtung nichts anderes enthält. Es sei nur erinnert an die nicht gedachten Gedanken Peer Gynts, die ihn als Knäuel am Gehen hindern, an die welken Blätter, die seine nicht gesprochene Losung bedeuten, an die gebrochenen Halme, als seine nicht getanen Taten, an die Trolle, die als seine sinnlichen Begierden auftreten (auch Baumeister Solness spricht später vom Troll in sich), oder an die Zwiebel seiner Existenz, deren Kern Peer Gynt vergeblich sucht. Im „Baumeister Solness" erscheint wiederum die Höhe des Ideals als Kirchturmspitze, seine abgestorbene Weltanschauung als abgebranntes Haus. In „John Gabriel Borkmann" wird das Überfahrenwerden durch das Leben als ein Überfahrenwerden von einem Schlitten auf der Landstraße symbolisiert. Allerdings — was hier bedeutsam ist — (wir finden etwas Ähnliches in der „Wildente"), der Schlitten dient nicht n u r zur Symbolisierung des Lebens, sondern ist gleichzeitig ein Faktor der realen Handlung. Borkmanns Sterben durch die Kälte seines Herzens erscheint als ein Sterben durch die Winterkälte. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren. — Aber nicht immer handelt es sich bei Ibsen nur um Gedachtes. Er kennt auch r e l a t i v Abstraktes, d. h. solches, das eigentlich ins Gebiet des Konkreten gehört, aber für ihn dennoch der Symbolisierung bedarf, um ihm sinnlich nahe gebracht zu werden. So z. B., wenn er das Allgemeine durch das Besondere repräsentiert, — die Jugend durch die Gestalt Hilde Wangels, die gerade in dem Augenblick an die Tür klopft, wo der Baumeister davon spricht, daß die Jugend bei ihm anklopfe, oder die einzelne Situation, in der schön genossen wird — Eyjlert Löwborg mit Weinlaub im Haar — für den schönen Lebensgenuß überhaupt. In der Gestalt der Wildente, die weiterlebt, trotzdem sie eine Ladung Schrot in den Balg gekriegt und zwischen den Zähnen eines Hundes gewesen ist, verdichtet sich ein ganzes menschliches Lebensschicksal. In den „Kronprätendenten" wird die Gesamthandlung des Dramas durch eine kurze Einzelhandlung — das Schachspiel zwischen Jarl Skule und dem Bischof — konzentriert im Bilde geschaut. Roman Woerner weist in seinem Buche über Ibsen darauf hin, daß im „Brand" der 5. Aufzug nur eine symbolische Wiederholung dessen darstelle, was Brand in den ersten vier Akten getan und gelitten habe.

Aber Ibsen neigt dann auch dazu, die ganze Handlung dadurch zu symbolisieren, daß er eine parallele Handlung ihr zur Seite stellt. So in der „Wildente" das Geschehen in der Menschenwelt durch ein Geschehen in der Tierwelt, das aber dann gleichzeitig das menschliche

Geschehen kreuzt und in es eingreift. Was soll dies Symbol? Wäre die Handlung nicht auch ohne dasselbe genau so verständlich und pakkend? Vielleicht. Aber es eröffnen sich uns auf diese Weise kosmische Perspektiven, die das Einzelschicksal zu einem Spezialfall in einem großen tragischen Weltgeschehen machen. Denken wir daran, was es uns bedeutet, wenn Musik in uns Gesichtsvorstellungen — etwa Landschaftsbilder, brausende Meere, ruhig dahinfließende Ströme, oder auch menschliche Tänze — erzeugt. Die Musik — soweit es sich nicht um Programmusik handelt — bedeutet nicht all das; aber beides — Gehörs- und Gesichtsvorstellungen — sind jede in ihrer Art Ausdruck eines bestimmten Lebensgefühls, das in uns verstärkt wird, sobald eine ihm entsprechende sinnliche Vorstellung die andere herbeiruft.

Also Ibsen symbolisiert nicht nur die Handlung seiner Dramen — er symbolisiert auch durch Handlung. So symbolisiert er in „Kaiser und Galiläer" den Kampf zwischen der heidnischen und christlichen Weltanschauung durch die beiden Züge, die einander begegnen — der glänzende Festzug des Kaisers und der Zug der gefesselt zum Martyrium schreitenden Christen. (Anzengruber hat in seinem „Pfarrer von Kirchfeld" ein ganz ähnliches Motiv ins Komische gewendet.) Lona Hessel läßt den Vorhang für ihren Schwager herab, obwohl — wie sie sagt — sie ihn lieber in die Höhe gehen ließe. Später werden dann die Vorhänge emporgezogen. Parallel dazu bittet Hedda Gabler ihren Mann, die Fenstergardinen zuzuziehen, weil sie, die das Zweideutige liebt und die Klarheit scheut, meint, das gebe ein milderes Licht. Als Nora ihr Maskenkleid abwirft, wirft sie zugleich die Lüge ihrer Ehe von sich. Das Luftschlösser-Bauen, das für uns im Allgemeinen schon zu einem etwas abgegriffenen Bilde geworden ist, bei dem wir nichts mehr sehen, sondern uns nur noch etwas denken, bekommt durch Ibsen neues, farbiges Leben, als Hilde Wangel es als ein phantastisches Tun schildert. — Handelte es sich hier zunächst um kleine Teilhandlungen, die zur Symbolisierung eines seelischen Zustandes dienen, so läßt Ibsen im „Volksfeind" und im „Baumeister Solness" die gesamte Handlung auf etwas deuten, das erst hinter ihr steht: dort der Kampf Dr. Stockmanns um die verpestete Wasserleitung als Kampf gegen das Faule in der Gesellschaft, hier das frühere Kirchen- und spätere Heimstättenbauen von Solness als Wendung vom Metaphysischen zum Diesseitigen, und sein Aufstieg auf den Turm als Hybris des Schwindligen, der nicht so hoch steigen kann, wie er selber baute. So wird hier die Gesamthandlung des Dramas, indem sie zum Gewand der Weltanschauung des Helden wird, gleichzeitig die Einkleidung einer Zweifelfrage des Dichters an sich selbst, ob er auch die von ihm vertretenen Ideen ins Leben zu übertragen vermochte.

Daß Ibsen den Aufstieg auf einen Turm zum Symbol wählte, ist kein Zufall, kein Einzelfall bei ihm. Die Richtung — sei es die in die Höhe, die Tiefe, die Weite spielt in seinem Werke eine große Rolle. Auch Ella Rentheim steigt mit dem sterbenden John Gabriel Borkmann auf eine Anhöhe. Irene erklimmt mit Rubek den Gipfel des Berges, während gleichzeitig seine Frau mit Ulfheim in die Tiefe geht. In der „Wildente" spielt der „Meeresgrund" eine große Rolle. Der Vogel ging angeschossen in seine Tiefe. In der „Frau vom Meere" und in „Rosmersholm" kommen die beiden Gestalten, die den dämonischen Naturtrieb vertreten — der Fremde und Rebekka —, vom hohen Norden. Ibsens „Bergmann" muß „in die Tiefe dringen, bis ihm ihre Erze klingen" — ein Bild für den Forschungstrieb —, und ein anderes von Ibsens Gedichten führt den symbolischen Titel „Auf den Höhen". Ulrik Brendel, der sich in „das große Nichts" stürzt, geht den Abhang hinab, in die Tiefe. Ellida aber sehnt sich nach der Weite des Meeres, die ihr zum Symbol für alles Befreiende wird.

Dem Richtungsgefühl entspricht gefühlsmäßig das für Licht und Dunkel. Ulrik Brendel ging nicht nur den Abhang hinab, er ging auch hinaus in die Nacht. Sowohl Kaiser Julian wie Osvalt sterben mit der Sehnsucht nach der Sonne. Und wiederum bedeutet das Fehlen der Sonne, das ewige Regenwetter, in den „Gespenstern" nicht nur den Hintergrund der Handlung, oder das die drückende Stimmung Vermehrende, sondern ihr Symbol. Die Vorgänge in der Menschenwelt sind analog den Witterungsverhältnissen. Die Natur in ihren Gestaltungen und ihrem Geschehen wird für Ibsen ganz besonders zum Bilde menschlicher Seelenvorgänge. Die einen — wie Ellida — zieht es zum Meere, die anderen — Maja, Almers — ins Gebirge. Und beides besagt im Grunde das Gleiche — den Drang ins Weite und Hohe, das psychologisch vielleicht dasselbe bedeutet.

Und wie hier die äußere Natur zum Symbol menschlicher Seelenvorgänge wird, so wird wiederum innerhalb des Menschen das Physische Symbol des Geistigen, so die Neigung zum Schwindel bei Baumeister Solness zum Symbol seines „siechen Gewissens".

Das Dämonische, das einmal durch den hohen, unwirtlichen Norden angedeutet wurde, wird bei Ibsen aber auch in einzelnen Gestalten verkörpert, eben in jenem Fremden, mit den „Fischaugen", der von dort kam, und in der Rattenmamsell, — wie es Ibsen überhaupt liebt, Gestalten zu symbolischen Repräsentanten zu machen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Hilde Wangel die Jugend repräsentiert. Der Geist der Satire wird in dem Gedicht „Auf den Höhen" durch einen Jäger mit mephistophelischem Gesicht symbolisiert, der Schrecken im „Peer Gynt" durch den fremden Passagier. — Haben wir es in Gestalten

wie dem fremden Passagier und dem fremden Manne in der „Frau vom Meer“ mit echten Symbolen zu tun, weil in ihnen eine seelische Stimmung unmittelbar Gestalt annimmt, so bedeuten wiederum der „Große Krumme“ und der „Knopfgießer“ im „Peer Gynt“ Allegorien für abstrakt Gedachtes.

Auch Tiere werden für Ibsen zu Symbolen: der Eidervogel zum Bilde des Dichters, die Karauschen im Teich zu Leidensgenossen der in der Enge lebenden Menschen, die Wildente, die auf dem Boden lebt und gedeiht, zum Bild für den gescheiterten alten Ekdal und seinen Sohn, und diese wieder zu Symbolen für eine Idee.

Die Einzelgestalten bei Ibsen stehen also entweder als Einzelne für ein Ganzes, oder für ein anderes Einzelnes, das ihnen gegenüber das Höhere ist: der Mensch gegenüber dem Tier. In beiden Fällen also der Weg vom Fernen zum Nahen, vom Geistigen zum Sinnlichen. — Es ist zuweilen behauptet worden, nicht dies sei der Weg Ibsens gewesen. Er habe vielmehr gespürt, daß die Nähe auf geheimnisvolle Fernen deute, und habe durch sein Symbol auf diese Tiefendimension hinweisen wollen. Das aber scheint mir eher die Art Maeterlincks zu sein, nicht die Ibsens, dem stets der Gedanke das Erste und das ganz klar Bewußte war.

Und von den Tieren geht es weiter hinab zu den Gegenständen. Der Kirchturm symbolisiert die religiöse Weltanschauung, die Heimstätten mit hohem Turm die weltlich-idealistische. Auch Kunstwerke symbolisieren das im Kunstwerk Ibsens bereits als wirklich Dargestellte. So wird das Schicksal Ellidas von dem jungen Maler Lyngstrand durch ein halbtotes Meerweib symbolisiert, das sich vom Meere hereinverirrt hat und nun im Brackwasser umkommt. Und Rubek hat im „Auferstehungstag“ die eigene künstlerische Auferstehung durch ein Weib dargestellt, zu dem die geliebte Frau Modell saß. Diese Frau wurde ihm Symbol für sein Bild, das Bild wurde Symbol seiner Kunst, und die Kunst wurde wiederum für Ibsen Symbol seiner Gedanken. Und an dieser Stelle empört sich das Leben in Gestalt eben jener Frau dagegen, nicht es selbst sein zu dürfen, sondern nur ein anderes zu bedeuten. — Denn in diesem Drama hat wirklich alles eine Bedeutung, die hinter den Dingen liegt — auch die Namen der Menschen: Maja bedeutet Trug, Irene Frieden. Ob Ibsen wirklich — wie es sein Interpret Reich annimmt — daran gedacht hat?

Es gibt wohl wenige Dichter, bei denen die Neigung zu symbolisieren so sehr ihr gesamtes Lebenswerk — von der frühesten Jugend bis ins späteste Alter — durchzieht, wie bei Ibsen. Bei Goethe finden wir sie mit zunehmenden Jahren, die Romantiker vertraten sie mehr in ihren Theorien. Ibsen ist Symboliker, sowohl als Parteigänger der Romantik, wie als moderner Gesellschaftskritiker. Und in seinen letzten Werken

nimmt wiederum das Symbolische, das in der mittleren Periode seines Lebens mehr halb verborgen, wie ein unterirdisches Rankenwerk die Wurzeln seiner Dichtung durchzog, die erste Stelle ein; wieder, wie im Anfang, wird hier, wenn auch in anderer Weise, die gesamte Handlung eine symbolische. Und noch einmal sei es zusammengefaßt: Seine Symbolik dient der Nahebringung des Fernen, der Versinnlichung des Geistigen, der Naturwendung des menschlichen Gedankens. Natur, die ihm ja selbst nichts hinter ihr Liegendes symbolisierte, wird für ihn bewußt zur Symbolisierung menschlichen Geistes herangezogen. Aber in dieser Weise ist sie ihm eben Symbol. Niemals aber ist sie es, die unmittelbar ergriffen, zur Symbolisierung drängt. Daher ist Ibsen ungefähr das Gegenteil von einem mythenbildenden Dichter. Charakteristisch dafür z. B. seine Verwertung des Meerweibes, nicht als Symbol der Meeresstimmung, sondern des entwurzelten Menschen. Gewiß fühlt sich Ibsen zuweilen stark von der Natur gepackt, so wenn er stundenlang am Meere stehen und über die Wogen blicken kann. Aber dann wird ihm eben diese Meeressehnsucht Symbol für menschliche Seelenzustände, wie sie in der „Frau vom Meere" verkörpert werden. Er bevölkert nicht das Wasser mit Fabelwesen, die ihm zum Niederschlag des Meereswesens würden. Wie der Triton in Böcklins Bild schaut er voll Sehnsucht über die Wasserfläche ins Weite und beachtet nicht das lebensvolle Meerweib zu seinen Füßen. Sein Verhältnis zur Natur ist eben das des „sentimentalischen" Dichters, das der Sehnsucht nach ihr, nicht das des Besitzes. Auch da, wo in ihm der Christ und der Heide mit einander ringen, und wo sich ihm der Gegensatz dieser beiden Weltanschauungen als der zwischen Geist und Natur aufdrängt, auch da ist „Natur" für ihn stets die Natur im Menschen, das Dämonische in ihm, das Leben seiner Triebe und Leidenschaften, nicht die äußere Welt. Seltsam ist es dabei, daß das Geistige, was den Dichter zur Symbolisierung drängt — also das ihm zunächst Liegende — zugleich sein Fernstes ist, eben das, was es gilt, durch Verbildlichung sich nahe zu bringen. Aber geht es uns nicht so mit allem, was uns ganz nahe liegt? Auch unser innerstes Ich wollen wir im Du schauen, um es erst recht schauen zu können. Vielleicht ist dies der tiefste Grund für den Wunsch, geliebt zu werden. Was wir wahrnehmen wollen, muß aus uns heraustreten, und uns in sichtbarer Gestalt entgegenkommen.

Aber wir fragten bisher nur: Was ist es, das Ibsen zur Symbolisierung drängt, und wodurch symbolisiert er? Es bleibt uns zuletzt noch eine sehr wesentliche Frage zu beantworten, die nach dem Wie. In welcher Weise setzt Ibsen die beiden Faktoren — das zu Symbolisierende und sein Symbol — zu einander in Beziehung? In einer Rezension für das Christianiaer Theater aus dem Jahre 1857 findet sich folgende

Stelle: „Jede hervorragende Persönlichkeit ist symbolisch im Leben, symbolisch in ihren Taten und in ihrem Verhältnis zu den Resultaten der Geschichte. Aber der mittelmäßige Autor, der die Forderung mißversteht, daß die bedeutungsvollen Erscheinungen des Lebens in der Kunst potenziert werden sollen, erhebt diese Symbolik der Persönlichkeit bei den Figuren, die er schildert, zum Bewußtsein, und verrückt damit das natürliche Verhältnis durch ein Verfahren, das ebenso verkehrt ist wie das des Chemikers, der ein Mineral eine höhere Verbindung mit einem seiner Grundbestandteile eingehen läßt in der Absicht, dadurch einen edleren Stoff zu gewinnen, während er in Wirklichkeit nur erreicht, daß er etwas ganz anderes erhält. Indessen, nicht nur die Symbolik der Persönlichkeit wird aus ihrem natürlichen Verhältnis gerückt, — dasselbe gilt auch von der ganzen symbolischen Grundidee. Statt daß sie sich versteckt durch das Werk zieht, wie die Silberader durchs Gestein, wird sie unaufhörlich ans Tageslicht gezerrt; jeder Zug, jede Äußerung, jede Handlung deutet darauf hin, als ob sie sagen wollten: ‚Seht her — das ist der Sinn —, das ist die Bedeutung dessen, was Ihr vor Euch seht!' — Wir können uns leider nicht verhehlen, daß eben dies, die hier von Ibsen selbst gegeißelte Art des Symbolisierens, seine eigene ist. Denn auch bei ihm wird ständig darauf hingewiesen, daß wir es jetzt mit einem Symbol zu tun haben. Als Gina sich darüber wundert, daß Gregers Werle ein Hund sein möchte, der nach Wildenten taucht, läßt Ibsen Hedwig bemerken: „Ich will Dir was sagen, Mutter, ich glaube, er hat was anderes damit gemeint." Gregers selbst weist Hjalmar darauf hin, daß er etwas von der Wildente an sich habe, die untergetaucht und sich im Gras tief unten festgehalten hat. Bolette führt aus, daß sie und die Ihren nicht sonderlich anders lebten, als die Karauschen im Teich, die den Fjord in der Nähe haben, in dem die großen, wilden Fischschwärme aus und ein streichen, ohne daß die Karauschen etwas davon erführen. Am Schluß der „Frau vom Meere" dann der direkte Vergleich des Menschen mit dem Meerweib, das der junge Künstler in seinem Bilde zum Symbol des nicht in seinem eigentlichen Elemente lebenden Menschen gemacht hatte: Das Meerweib stirbt daran, daß man es auf den Sand geworfen, — die Menschen können sich akklimatisieren. Wenn John Gabriel Borkmann seinen Hut und Mantel ergreift, um ins Unwetter hinaus zu gehen, fügt er gleich hinzu: „hinaus ins Unwetter des Lebens". Als Ella Rentheim ihm erzählt, daß Foldal von einem Schlitten überfahren wurde, sagt Borkmann: „Ach, überfahren werden wir allesamt einmal im Leben". Und später zu Foldal direkt: „Es ist nicht das erste Mal im Leben, daß Du überfahren wurdest, alter Freund". Und am Schluß, nachdem Borkmann gestorben:

„Frau Borkmann — — — Die frische Luft vertrug er nicht.
Ella. Es war wohl mehr die Kälte, was ihn tötete.
Frau Borkmann (schüttelt den Kopf). Die Kälte sagst Du? Die Kälte, die hatte ihn schon längst getötet.
Ella (nickt ihr zu). Ja, — und uns beide in Schatten verwandelt.
Frau Borkmann. Da hast Du recht.
Ella (mit schmerzlichem Lächeln). Ein Toter und zwei Schatten, — das hat die Kälte getan.
Frau Borkmann. Ja, die Herzenskälte. — — —"

Also ein ständiges mit dem Finger auf das Hindeuten, was symbolisiert werden soll, oder vielmehr, was symbolisch gemeint ist. Ibsen ist da überdeutlich, als habe er ständig Angst, nicht richtig verstanden zu werden. Keine Spur von Naivität, keine Selbstverständlichkeit, mit der sich ihm das Bild für die Sache aufdrängte. Charakteristisch dafür ist auch die doppelte Symbolisierung, die wir bei ihm finden: in der „Frau vom Meere" der Seelenzustand eines Menschen, symbolisiert durch die Anziehungskraft des Meeres, und diese Anziehungskraft wiederum symbolisiert durch die Gestalt eines Menschen. Oder — die seelische Verfassung wird zunächst symbolisiert durch den Drang nach dem Fernen, Weiten, und dieses dann wiederum durch das Meer und Gebirge. Ferner — die an sich bereits symbolische Handlung in „Wenn wir Toten erwachen" wird dann noch einmal in einem symbolischen Kunstwerk innerhalb des Kunstwerks versinnbildlicht. Ja, wir können hier sogar eigentlich von einer dreifachen Symbolik sprechen; denn eine doppelte läge bereits vor, wenn ein in sich nicht direkt symbolisches Bildwerk — etwa die Gestalt eines Menschen oder ein Landschaftsmotiv — verwendet wäre. Da es aber der „Auferstehungstag" ist, so ergibt sich hier eine Steigerung des Symbolischen in die dritte Dimension.

Man hat sich bereits derart daran gewöhnt, von Ibsen nur Symbolisches zu erwarten, daß seine Deuter dadurch zuweilen versucht werden, auch da Symbole zu vermuten, wo sicherlich keine liegen. So sieht der französische Ibsenbiograph Ehrhard in Hedda Gabler den Geist des Bösen im Kampfe mit dem Fortschritt und faßt in diesem Sinne das Verbrennen von Eyjlert Löwborgs Manuskript symbolisch auf. Diese Deutung ist sicherlich gesucht — vielleicht schon deshalb, weil Ibsen hier in keiner Weise auf diese Art der Deutung hingewiesen hat, was seiner ganzen sonstigen Gepflogenheit widerspräche. Aber ein Dichter wie Ibsen kann seine Deuter schon auf solche Abwege führen.

Die Tatsache, daß bei Ibsen niemals Gedanke und Bild gleichzeitig auftreten, sondern einander folgen, so daß seine Symbole manchmal bedenklich die Allegorie streifen, bringt ihn dann auch nicht selten in die Gefahr, schlechte Symbole zu wählen, d. h. solche, bei denen sich

das Bild nicht durchaus mit dem deckt, was es verbildlichen soll. Roman Woerner weist in seinem Ibsen-Buche mit Recht darauf hin, daß, während Hebbel eine symbolische Handlung als eine in sich selbst bedeutende bezeichnet, er damit zu der Definition Goethes vom Allgemeinen im Besonderen komme, und daß demnach Hebbel und Goethe in Hinsicht auf das Symbol ästhetische Monisten seien, während Ibsens Symbolismus in einem Dualismus wurzle. Gewiß haben wir diese Art, das Allgemeine durch das Besondere auszudrücken — vor allem die ganze Handlung durch eine Teilhandlung — auch bei Ibsen festgestellt. Meist aber trägt er etwas in die Wirklichkeit hinein, was nicht unmittelbar in ihr enthalten ist, und das wird ihm zuweilen zur Klippe. Vor allem im „Baumeister Solness", wo das Verlangen eines Mädchens, den geliebten Mann trotz seiner Neigung zum Schwindel auf die Kirchturmspitze klettern zu lassen, gefühlsmäßig ganz etwas anderes bedeutet, als ihn zur Höhe des Ideals emporsteigen zu sehen. Das eine mutet uns als Sensationslüsternheit eines „Weibchens" an, das andere wäre der natürliche Trieb jeder groß empfindenden Frau in der Liebe zum Manne. Auch im Symbol müßte es sich hier um etwas Großes, in sich Wertvolles handeln, damit uns Hilde Wangels Verlangen nicht als kindischer Übermut und frevelhaftes Spielen mit dem Leben eines anderen erschiene.

Wenn Roman Woerner im Symbolismus der letzten Periode Ibsens eine Niedergangserscheinung erblickt, so möchten wir hier hervorheben, daß in diesem Symbolismus kein Neues in Ibsens Leben tritt, sondern daß sich nur etwas verstärkt hat, was zutiefst mit Ibsens Wesensart verwachsen und von allem Anfang an bei ihm wahrnehmbar ist. Es nicht wollen, heißt den ganzen Ibsen verneinen. Wir könnten hier an das Wort Lessings erinnert werden, von einem Kinde, das zwar einen Buckel hat, sich aber doch ganz wohl mit diesem befindet, das man aber töten würde, wollte man es von seinem Gebrechen zu heilen suchen.

Bemerkungen.

Kants Schematismus der reinen Verstandesbegriffe, die Umkehrung desselben, seine Beziehung zur bildenden Kunst.

Von

Magda Heilbronn.

Als Kant seine Sätze über den Schematismus des reinen Verstandes ersann, beging seine klare Natur eine ihrer aufrichtigsten und menschlichsten Taten. Sinnlichkeit und Verstand hatte er mit dem festen Gewissen der Notwendigkeit aus dem menschlichen Wesen herausgespalten und beide bis in ihre letzten apriorischen Formen auseinandergetrieben. Dann aber gab er dem eignen Gemüte Recht, das ihm die beiden Kräfte vereint als den unversehrten Quellgrund aller seiner deduktiven Ströme bewahrte und setzte dieser Einheit seines Wesens ein rücksichtslos wahres Denkmal, indem er die eben unter äußerster Anstrengung getrennten Kräfte der Sinnlichkeit und des Verstandes mit dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe wieder zusammenband.

Zur Charakterisierung der philosophischen Sachlage in dem Augenblick, als Kant den Schematismus der reinen Verstandesbegriffe schuf, seien zwei Sätze zitiert, die, nur wenige Seiten voneinander entfernt, bei der Zusammenfügung das Problem kurz und klar benennen: „Wir können uns keinen Gegenstand denken, ohne durch Kategorien; wir können keinen gedachten Gegenstand erkennen, ohne durch Anschauungen, die jenen Begriffen entsprechen." „Nun sind aber reine Verstandesbegriffe in Vergleichung mit empirischen (ja überhaupt sinnlichen) Anschauungen ganz ungleichartig und können niemals in irgend einer Anschauung angetroffen werden. Wie ist nun die Subsumtion der letzteren unter die erste, mithin die Anwendung der Kategorie auf Erscheinung möglich ...?"

Die Lösung dieses Problems legt Kant in den wichtigen Satz: Die „Vorstellung nun von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen, nenne ich das Schema zu diesem Begriffe ...". Er schließt dann, illustrierender Weise, Einzelbeispiele für das Wirken des Schematismus an und verfolgt dies „Verfahren der Einbildungskraft" durch den Kreis der Kategorien, um es zu einer letzten Definition zu führen als „Zeitbestimmung a priori nach Regeln."

Nach der großen Mühe der Beweisführung für die logische Möglichkeit seiner Begriffe rechtfertigte Kant den Schematismus in der für ihn nicht minder zwingenden, obgleich nicht-logischen, Begründung: „Dieser Schematismus unseres Verstandes in Ansehung der Erscheinungen und ihrer bloßen Form ist eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten und sie unverdeckt vor Augen legen werden."

Die philosophische Bedeutung dieser Gedanken Kants liegt in der Verkettung zweier zu abstrakter Ruhe isolierter Vorstellungen — Verstandesbegriff und Anschauung — durch ein „Verfahren". Ein Verfahren der Einbildungskraft, das heißt

eine Tätigkeit, rettet die reine Welt der letzten Begriffe vor der unbeweglich abstrakten Ruhe.

Kant gab dieser Tätigkeit eine bestimmte Richtung mit: die vom Begriff zum Bild: die Resultate der Anschauung unter die reinen Verstandesbegriffe zu subsumieren. Darum bekommen die Formen, in welchen er diese eigentlich „verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele" wenigstens ab und zu aufleuchten läßt, sehr begriffliche Züge und werden Regeln für Zeitbestimmungen a priori, in oder unter deren Verhältnissen der Gegenstand vorgestellt wird und die „nach der Ordnung der Kategorien auf die Zeitreihe, den Zeitinhalt, die Zeitordnung, endlich den Zeitinbegriff in Ansehung aller möglichen Gegenstände" gehen.

Die Wendung vom Begriff zum Bild und damit die besondere Formulierung für das Wesen des geheimen Verfahrens, welches Kant enthüllte, ist gerade für ihn charakteristisch. Er ließ aber schon selber die Wirkungsweisen dieses Verfahrens ausgedehnter erscheinen als jede Möglichkeit, es völlig zu erfassen und in allen seinen Wirkungen, Richtungen, Regeln zugleich zu begreifen und auszudrücken. Er engte es zu einer seiner möglichen Gestalten ein, um es aussprechen zu können und gab ihm, durch seine besondere Formulierung, die größere Wesensfreiheit mit, unter anderen Formen als das dennoch Gleiche sich wiederzuzeigen.

Es ist nämlich möglich, die Kantische Richtung vom Begriff auf das Bild hin, das ihm adäquat werden soll, zu verlassen und die entgegengesetzte anzunehmen: was führt den Menschen vom Bilde, das er besitzt, zu einem Begriff, nicht dahin, ihn unter vielen apriorisch vorhandenen als den zum Bilde passenden aufzusuchen, sondern zu seiner Erzeugung?

Die Frage müßte überflüssig erscheinen, wenn für die Entstehung von Begriffen Kants Apriorität die Erklärung wäre und wir, mit einer Anzahl eingeborener, streng allgemeiner Begriffe wohl ausgerüstet, nur die Subsumtion der vielerlei Anschauungen, die uns die Sinne liefern, zu leisten hätten. Es wäre dann sachlich gleichgültig, ob wir den Weg in der Richtung vom Begriffe zum Bild oder vom Bild zum Begriffe durchmessen würden. Der Unterschied beider Methoden läge auf rein logischem Gebiet: „Die Grenze der Logik aber ist dadurch ganz genau bestimmt, daß sie eine Wissenschaft ist, welche nichts als die formalen Regeln alles Denkens (es mag a priori oder empirisch sein, einen Ursprung oder Objekt haben, welches es wolle, in unserm Gemüt zufällige oder natürliche Hindernisse antreffen), ausführlich darlegt und strenge beweiset."

Apriorität ist eine logische Eigenschaft der Urteile oder Begriffe und gehört in die Formenlehre des Denkens, darin sie als Vorstellung einer Eigenart (Apriorität) eine geregelte Form und als Merkmal eines Verfahrens (a priori) eine formale Regel bedeutet. Kant selber braucht den Ausdruck a priori stets adjektivisch oder adverbial, doch niemals mit kausalem Sinn.

Apriorität kennzeichnet den Charakter einer Erkenntnis, ohne über ihre Entstehung Auskunft zu geben. Nach dem Ursprung logisch apriorischer Begriffe haben wir noch zu fragen.

Es gibt zwei Wege vom Bild zum Begriff. Fühlen wir uns als Eigentümer der Kategorien, was, nachdem Kant sie fixierte, jedermann werden kann, und haben wir auf Grund unsres rezeptiven Vermögens irgend ein Bild gewonnen, so können wir mit diesem Bilde den Kategorien entgegen wandern, es einer oder einigen von ihnen zu subsumieren. Dies wäre der erste, der logische Weg. Überwachen wir jeden Schritt mit dem Satze des Widerspruchs, dem Credo der Logik, so muß der Weg auch zum Ziele kommen, sofern nur das Kantsche System vollständig ist. Gerade

für die Vollzähligkeit seiner Kategorien verbürgte sich Kant, und es wäre wohl eher eine Möglichkeit einzusehen sie zu vermindern, als zu vermehren.

Der zweite Weg vom Bild zum Begriff ist wesentlich anderer Art. Der Mensch sei Besitzer des Bildes, aber er habe die Kategorien nicht, ganz gleich, ob er sie kennt. Die Logik, ein Wächter zwischen vollzogenen Urteilen, findet in dieser „Leere" noch nichts zu tun. Aber im Besitze des Bildes wird der Mensch tätig; er handelt aus der Macht eines nie ganz hell erkannten Vermögens, wohl ohne logische Leitung, aber in notwendiger Folge; er erschafft dem Bild den Begriff.

Für dasjenige, was den Menschen aus dem Vorstellungsbesitze heraus, den er seiner Rezeptivität verdankt, dazu treibt, sich zum Eigentümer begrifflicher Vorstellungen zu machen, ist oft der Name zu finden versucht worden. Man nannte es eine Kraft, eine Tätigkeit, ein Vermögen und gab ihm, sobald es wirkte, die Sprachform alles Tuns, das Verbum, als: denken, abstrahieren, erkennen, erzeugen. Kant benennt sich in diesem tätigen Zustand auf mancherlei Weisen, und das Vermögen, dem er die Tatsache seines Wirkens schuldig sein will, heißt sehr verschieden: Vermögen oder Kraft der Erkenntnis, Spontaneität, Denkkraft, Funktionen des Denkens, Verstandeshandlung oder Synthesis oder Verbindung, Einbildungskraft, Verstandesvermögen.

Als Kant nach langen Mühen sich im Besitz seiner Kategorien fühlte und ihrer Apriorität, das heißt ihrer Notwendigkeit, sicher war, als er ihnen darauf Erscheinungen subsumieren, also die Welt logisch ordnen wollte, begann er, den Weg, den er gerade innerlich bis an die Aufstellung der Kategorien zurückgelegt hatte, öffentlich rückwärts zu schreiten: vom Begriff zum Bild bewegte er sich in jenem „Verfahren, einem Begriffe sein Bild zu verschaffen", also im Schematismus des reinen Verstandes.

Zu den reinen Verstandesbegriffen selber aber, deren Charakter Notwendigkeit ist, die also apriorisch sind, kann Kant nur durch eine Tätigkeit gelangt sein, welche wir mit seinen Worten benennen sollten: durch ein „allgemeines Verfahren der Einbildungskraft", einem Bild seinen Begriff zu verschaffen, welches ist „eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten und sie unverdeckt vor Augen legen werden", also durch ein Verfahren, welches die Umkehrung seines eigenen „Schematismus" gewesen sein muß.

Anschauungen, Vorstellung des Bildes, sinnliches Vermögen sind notwendige Voraussetzungen für die Entstehung eines reinen Begriffs. Kant selber hat ihre Zusammengehörigkeit immer wieder bezeugt. Anschauung und Begriff sind völlig ungleichartig (wie Sinnlichkeit und Verstand), aber die Kraft der Verwandlung, jener zweite Schematismus, das Verfahren, die Tätigkeit, das produktive Denken des Philosophen, nicht das regelrechte des Logikers, erzeugt „Begriffe" aus „Bildern". Das große philosophische System Kants ruht auf der starken Sinnlichkeit seines eigenen ganzen Wesens, zwischen beiden wirkt sein „Verfahren", dem Bild seinen Begriff zu verschaffen: das Denkvermögen, das wir versucht sein könnten zu definieren als die Umkehrung des bei Kant formulierten „Schematismus unsres Verstandes in Ansehung der Erscheinungen und ihrer bloßen Form" als einen Schematismus unseres sinnlichen Vermögens in Ansehung unsres Verstandes und seiner bloßen Form.

Es war ein naheliegender Gedanke, die Umkehrbarkeit des im Kantischen Schematismus enthüllten Verfahrens zu prüfen und diesen anderen Schematismus in jener Kraft der menschlichen Natur zu finden, mit der sie aus den mächtigen Erträgnissen ihrer Rezeptivität, aus Anschauungen oder Bildern, Begriffe bildet.

Die Synthesis zwischen Sinnlichkeit und Verstand wäre also das Resultat aus der Arbeit der Schematismen und ein „Verfahren der Einbildungskraft" würde von beiden Seiten her diese Synthesen vollbringen.

Ist über das Wesen beider — entgegengesetzter — Verfahren der Einbildungskraft noch Aufklärung zu gewinnen, lassen sie sich weiter vergleichen?

Wenn wir bedenken, daß beide nichts anderes als das Prinzip reiner Tätigkeit zu benennen suchen, daß sie eigentlich Spontaneität bedeuten, wenn wir ferner überlegen, daß Vorstellung von Tätigkeit als dem Prinzip der Spontaneität die Vernichtung jeder Möglichkeit des Eigenschaftsbesitzes bedeuten sollte, so dürfte uns ruhig die Lust vergehen, für die Art dieser Schematismen oder Verfahren der Einbildungskraft noch qualitative Merkmale suchen zu wollen. Denn die Tätigkeit selbst hat keine Qualität. Kant gab — in einer seiner Definitionen der Einbildungskraft — ihrer Eigenschaftslosigkeit das Zeugnis: „Die Synthesis überhaupt ist, wie wir künftig sehen werden, die bloße Wirkung der Einbildungskraft, einer blinden obgleich unentbehrlichen Funktion der Seele, ohne die wir überall keine Erkenntnis haben würden, der wir uns aber selten nur einmal bewußt sind."

An diesem Satze Kants ist die Übereinstimmung auffällig, die im Ausdruck für das Wirken der Einbildungskraft und dem Schematismus als einer verborgenen Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele besteht. Diese Gleichheit der Sprache ist auch kein Zufall. Das „Wirken der Einbildungskraft", der „Schematismus der reinen Verstandesbegriffe", der Schematismus der reinen sinnlichen Vorstellung sind dreimal das Gleiche, sie sind Spontaneität, „tätiges Wesen".

Spontaneität oder synthetisches Wirken der Einbildungskraft erzeugt zum Begriffe das Bild wie auch zum Bild den Begriff. Schematismus ist der Kantische Name für dieses Verfahren, welches Kant nur in einer seiner Leistungen schilderte, in der Bestimmung des Bildes für einen Begriff, anders gesprochen, in der Subsumtion der Erscheinungen unter Kategorien.

Es bleibt noch übrig, die Gleichheit beider spontaner Verfahren trotz ihrer scheinbar entgegengesetzten Richtungen an einer der Beobachtungen Kants, als er den Schematismus zwischen den Bildern und den zugehörigen Kategorien aufdeckt, klarzustellen.

Der Kategorie der Größe entspricht nach Kant als reines Bild vor dem äußeren Sinne der Raum. Das reine Schema der Größe ist aber die Zahl, „welche eine Vorstellung ist, die die sukzessive Addition von Einem zu Einem (Gleichartigen) zusammenfaßt."

Die Zahl als Schema, der Schematismus des Zählens als Verfahren sukzessiver Addition, als spontane Tätigkeit, als erzeugende Kraft, einigt den Begriff der Größe mit der Anschauung des Raumes. Sie einigt aber ebenso das Bild des Raumes mit der Kategorie der Größe. Es ist kein Unterschied zu erkennen — außer dem logischen — ob wir, der sinnlichen Vorstellung voll, das Begriffliche schaffen, oder unter dem Drang der Regeln unsres Verstandes die Vorstellung eines Bildes erzeugen. Die Spaltung unsres Wesens in Sinnlichkeit und Verstand ist eine wundervolle, aber niemals rein zu vollziehende Teilung. Wie sinnlich sind Kants Kategorien und wie voll vom „Vermögen der Regel" sind seine Formen der Anschauung, Raum und Zeit! Er gibt den Verstand, ihn zu „restringieren", der Sinnlichkeit preis und schenkt der Sinnlichkeit den Charakter des reinen Verstandes: Notwendigkeit oder Apriorität.

Geht Kant von der Kategorie der Größe über die Zahl zum Raum oder vom Raum durch die Zahl zur Größe, so tut er das Gleiche: er denkt, er vollzieht die Synthese zwischen Sinnlichkeit und Verstand, von denen keines allein bleiben kann.

Unterschieden sind beide Wege nur für die Logik, welche die beiden Vorstellungen getrennt bewahrt, während das eigentliche spontane Denken, das Vermögen der Synthesis, Trennung und Einigung zugleich und in jeder Richtung vollziehen kann.

Kants großes System ist zusammengefügt und logisch geordnet in der Richtung vom Verstande zur Sinnlichkeit: Subsumtion der Erscheinungen unter die Kategorien ist der logische Weg von Stufe zu Stufe. Die Zergliederung des Verstandesvermögens selbst, die Beobachtung der logischen Funktionen seines Verstandes in Urteilen (bezogen auf die Vorstellung von einem noch unbestimmten Gegenstand) war der „Leitfaden zur Entdeckung der Kategorien". Den Leitfaden zur Entdeckung der reinen Form sinnlicher Anschauung, der Anschauung a priori des Raumes und der Zeit, hat Kant seinem Werke nicht ausdrücklich mitgegeben. Dieser Leitfaden war aber, nach seinen eigenen Worten, die Beobachtung desjenigen Vermögens im menschlichen Wesen, welches „macht, daß das Mannigfaltige der Erscheinung in gewissen Verhältnissen geordnet werden kann." Er gewann also die Kategorien, während er den Verstand auf Sinnlichkeit restringierte und gewann die reine Form der Anschauung, indem er Sinnlichkeit durch Verstand regelte. Darum sind seine Kategorien nicht unsinnlich und Raum und Zeit nicht rein sinnlich.

Die Reversibilität des Schematismus beruht auf dieser Verschmelzung von Sinnlichkeit und Verstand, der natürlichen Tat des Philosophen, sofern er spontan denkt und produktiv anschaut. Der Weg vom Begriff zum Bild, vom Bild zum Begriff, wie wir ihn bisher verfolgten, war immer der Weg des Denkens und blieb mit seinen beiden Richtungen im Bereiche der transzendentalen Philosophie.

Aber der Schematismus, den Kant erdachte, ist auch in einem anderen Sinne noch reversibel. War er es bisher auf Grund einer Sinnlichkeit und eines Verstandes, die schon in ihren reinsten Formen mit gegenseitiger Beziehung vorgestellt werden, so kann er es außerdem zwischen einem Verstande und einer Sinnlichkeit sein, die weiter als im Kantschen System voneinander getrennt sind.

Diese ganz und gar nicht mehr logische, sondern rein metaphysische Reversibilität des Schematismus enthüllt sich durch die Existenz des spontan bildenden neben der des spontan denkenden Menschen.

Spontaneität des Erzeugens ist Beider Begabung. Die Produktion des Bildes fließt aus einem menschlichen Zustand reiner Tätigkeit ebensowohl wie die Bildung der reinsten Begriffe. In den Tätigkeiten beider Künstler vermögen wir nicht mehr irgend etwas Unterscheidendes wahrzunehmen; vielmehr durch die Grundform aller Kausalität, durch die Macht des Entstehenlassens, ist ihr Wesen bestimmt und als identisch verglichen. Es ist der eine Zustand, in dem alle Künstler sich treffen, in dem die Unterschiede zwischen den Künsten gefallen sind. Derjenige, dessen Bewußtsein bis an diesen Zustand reiner Tätigkeit zurückzugehen vermag, findet sich hierin mit jedem anderen spontan Erzeugenden gleich geartet und begreift die Verwandtschaft der Künste.

Wenn Kant mit seinem Schematismus zum Bilde gelangt, so ist dies Bild, die Anschauung seines Geistes, in hohem Maße verständig; wie es dem Denker entspricht, der zu sagen gewagt hat: Synthetische Sätze a priori sind möglich.

In seiner Abhandlung „Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume" aber enthüllt Kant eine andere Art der Anschauung, ein sinnliches Bild von größerer, oder reinerer, Sinnlichkeit. Dieser erste Unterschied der Gegenden im Raum ist so sinnlich, daß er nicht mehr als eine apriorische Form der Anschauung bestimmt werden kann.

Es ist zwar auf keine Art zu beweisen, daß wir im Besitz einer Sinnlichkeit sind, die sich allem Begriff widersetzt. Denn da diese Sinnlichkeit als absoluter Gegensatz alles Verständigen vorgestellt wird, da ein Beweis aber — in der Logik des Schließens — auf das Vorhandensein gemeinsamer Faktoren in den Gliedsätzen angewiesen ist, so muß das Erkennen irgend einer Verbindung dieser Sinnlichkeit mit dem Verstande unmöglich sein. Diese Sinnlichkeit ist aber das sichere Gegenstück zu einer Gruppe von Erkenntnissen, die Kant selber nie zu beweisen unternahm, weil sie der Logik entwachsen sind, zu den Erkenntnissen, deren Charakter Notwendigkeit ist.

Es ist vielleicht richtig anzunehmen, daß diese letzte, reinste und sprachlose Sinnlichkeit im Wesen Kants die Grundlage seiner transzendentalen Ästhetik mit den schön geregelten Formen des Raums und der Zeit gewesen ist, daß sie auch seinem „Schematismus" zu Grunde liegt. Denn sie hat wirklich mit den Verstandesbegriffen nichts mehr gemein. In der rätselhaften Kraft des Menschen, spontan von ihr aus Begriffe zu schaffen, steckt die eigentliche „verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele", die Kant besaß, sein Schematismus des Denkens.

Schildert er ihn in der logischen Wanderung vom Begriff zum Bild, finden wir ihn ebensowohl auf dem logischen Weg vom erkannten Bild zum Begriff, so fangen wir ihn nur in zwei Formen auf, hinter denen der eigentliche Schematismus des Denkvermögens steht als Kraft der Verwandlung sinnlich-wortloser Rezeption in begrifflich-sprachliche Form.

Darum ist der Kantische Schematismus aus seiner logischen unbedingt in die metaphysische Form zu bringen als Spontaneität des Denkens, Verfahren der menschlichen Tätigkeit im Aufsteigen aus dem Grund sinnlichen Besitzes in die Erzeugung der Regel des Verstandes, selbst wenn er — wie bei Kant — im formal logischen Geschäfte der Subsumtion mit der nun metaphysisch sekundären Richtung vom Begriff auf das Bild hin angetroffen wird.

Der metaphysisch-reversible Schematismus des Menschengeschlechts wirkt nach zwei Seiten: er wirkt im Denker vom Bild bis an den Begriff, er ermöglicht aber im bildenden Künstler die spontane Tätigkeit vom Denken bis an das Bild. Das Gebilde, welches dieser Künstler erzeugt, ist ebenso sinnlich und aller Begriffe bar, wie die Vorstellung Kants von dem rein sinnlichen ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume. Es bedeutet für uns ein Objekt, insofern es die Rezeptivität zur Funktion bewegt, es ist aber niemals ein gedanklicher Gegenstand nach der schönen Kantischen Formulierung: „Objekt aber ist das, in dessen Begriff das Mannigfaltige einer gegebenen Anschauung vereinigt ist" (gemäß der Bedingung der ursprünglichen Einheit der Apperzeption).

Daß die Werke der bildenden Kunst von dieser Art der Sinnlichkeit sind, ist eine Gewißheit des Rezeptivität besitzenden Menschen. Ob ihre Entstehung wirklich der Spontaneität zwischen Geist und Anschauung, Begriff und Bild, entstammt, vermag nur der Bildende selber auszusagen. Für die Philosophie bleibt dieser Satz hypothetisch. Er wiese aber den einzigen metaphysischen Weg vom Begriff zum Bild, enthielte also die letzte größere Bedeutung von Kants logisch gerichtetem und formulierten Schematismus.

Hätte Kant diesen metaphysischen Schematismus selber besessen, den seine logische Formulierung bezeichnen könnte, so hätte er aus seinem Geiste Bildwerke schaffen müssen. Statt ihrer erzeugte er aber Gedanken aus seiner sinnlichen Stärke. Durch seine Erkenntnis der „verborgenen Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele" sind nun die Kunst des Denkens und die des Bildens zugleich aufs schärfste getrennt und aufs engste verbunden.

Zusammenfassung.

Der Schematismus, mit welchem Kant das Bild der Welt unter seine Begriffe subsumierte, ist nicht ganz gleichen Wesens mit jenem, welchen er als „verborgene Kunst“ in den Tiefen seiner menschlichen Seele fühlte.

Kant besaß, wenn er subsumierte, sowohl die Kategorien als auch die Bilder der Welt, und seine Arbeit bestand im Ordnen der mannigfaltigen Vorstellung aus seinen Sinnen unter die Kategorien, welche er bei der „Zergliederung des Verstandesvermögens“ selbst in sich gefunden hatte. Die Subsumtion ist eine logische Leistung, darin gemäß den Regeln des Denkens, vor allem in strengem Gehorsam gegen den Satz des Widerspruchs, Bild und Kategorie verbunden werden. Der Ursprung der Regeln des Denkens ist eine Frage für sich, auf deren Lösung aber der logische Schematismus zur Möglichkeit seiner Verknüpfungen nicht angewiesen ist. Das Verfahren also, das Kant beschreibt, ist zunächst rein logischer Art: Verbinden vorhandener Vorstellungsgruppen, Bild und Kategorie, auf Grund der Gesetze des Denkens.

Dieses logische Verfahren ist reversibel, ohne seinen Charakter zu ändern. Wer die Vorstellungen von Kategorie und Bild besitzt, kann bei der Zuordnung sowohl das Bild unter die Kategorie als auch die Kategorie über das Bild setzen: Eine sinnliche Erfahrung kann entweder als Wirkung unter der Kategorie der Kausalität (mittels der besonderen Regelung der Sukzession des Mannigfaltigen) begriffen werden, oder diese Kategorie kann als Grund zur Möglichkeit einer bestimmten Erfahrung gelten. Sind also Begriff und Bild im Menschen vorhanden, so tritt der logische Schematismus als ein Verfahren des Denkens in Tätigkeit bei der Subsumtion.

Wenn Kant aber den Schematismus zugleich als ein Verfahren der Einbildungskraft definiert, einem Begriff sein Bild zu verschaffen, und dieses Verfahren eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele nennt, so überschreitet er weit die Grenzen des logischen, subsumierenden Schematismus. Ein Bild verschaffen ist etwas anderes als das Aufsuchen eines Bildes zu einem Begriff, als die Subsumtion. Kant selber hat kein einziges Bild geschaffen, aber große begriffliche Dinge hat er erzeugt. Daher kommt es, daß er, als er den Schematismus enthüllte, ihm gleichsam nur seine sekundäre, die logische Form, gegeben hat, während er mit der schönen Definition der verborgenen Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele den metaphysischen Schematismus bezeugte, den er selber durch alle logischen Bewegungen seines Geistes wirksam fühlte.

Der logische Schematismus also arbeitet mit vorhandenen Begriffen und mit gegebenen Bildern. Er ist reversibel und bleibt mit beiden Richtungen im Bereich des logischen Denkens.

Sind aber nicht beide, Begriffe und Bilder, schon vorhanden, sondern ist nur eines jeweils im Menschen gegeben, so läßt der — ebenfalls reversible — metaphysische Schematismus entweder den Philosophen oder den Künstler zum Schöpfer des Gedachten oder des Bildes werden.

Wenn Kant bei der Leidenschaft, mit der er seine begriffliche Schöpfung über die Welt der Erscheinung gebreitet hat und, gedrängt durch die lange Reihe der dunklen Stellen in der menschlichen Weisheit, die er mit den erschaffenen gedanklichen Lichtern erhellen wollte, zeitweilig vergaß, auch die Stärke der Sinne ausdrücklich neben der Macht der Begriffe zu rühmen, unter deren Herrschaft er die Erscheinungen zwang, so ist das seiner Natur mit dem Willen zum Transzendentalen gemäß. Aber auch wenn er selten darüber spricht, so ist die Art doch nicht

zu verkennen, wie Kant die Gedanken schuf. Ist Subsumtion das logische Wesen seiner Methode, so ist Erzeugung aus den sinnlichen Gründen seiner eignen Natur das Wesen seiner philosophischen Sätze.

Die aristotelische Katharsis als Problem der neueren Aesthetik.

Von
Helmut Kuhn.

Die Deutung des aristotelischen Terminus „Katharsis" in der berühmten Definition der Tragödie (Poetik 1449 b) ist ein merkwürdiges Beispiel dafür, wie Voraussetzungen allgemeiner Art und systematische Interessen die Textinterpretation teils befruchten, teils ablenken und jedenfalls nirgends von ihr zu trennen sind. Die vollständige Aufrollung der Akten dieser Deutungsgeschichte könnte nur innerhalb einer Geschichte der antiken Poetik in der Neuzeit erfolgen. Hier sollen nur einige charakteristische Punkte herausgehoben werden, wie sie sich innerhalb der Entwicklung der Kunsttheorie d. h. zugleich innerhalb der Geistesgeschichte darstellen. Dies soll uns endlich zu der Frage führen, was dieser Begriff etwa dem gegenwärtigen ästhetischen Denken zu sagen hat.

Die Deutung ist im ersten Abschnitt ihrer Geschichte, der von der Renaissance bis tief in das 18. Jahrhundert hineinreicht, abgesehen von dem gelehrten Interesse wichtig für die Poetik als eine praktische Lehrüberlieferung. D. h. man sucht in der Schrift des Aristoteles Regeln, die sowohl auf die Auslegung von Dichtungen Anwendung finden als auch bei der Produktion zur Vorschrift dienen können. Die Bedeutung dieser Regeln beruht also auf ihrem Zusammenhang mit der klassizistischen Formtradition.

Mit der technischen verbindet sich gewöhnlich eine apologetische Absicht. Die neue Kunstübung hat sich gegen das religiös-moralische und soziale System des Mittelalters und gegen die Feindseligkeit des Protestantismus durch Behauptung ihres praktischen Wertes zu rechtfertigen. In diesem Zusammenhang gewinnt der Katharsis-Begriff seine allgemeinere Bedeutung, die ihn aus den gelehrten Kommentaren in die Poetiken und Vorreden überdringen läßt. Er reiht sich ein in die Serie jener immer wiederkehrenden Motive, welche die Apologie der Dichtkunst als eine bestimmte literarische Tradition kennzeichnen, von der Antike durch das Mittelalter hindurch bis auf Sidney, Milton und Schiller reichend[1]). Überdies ist man sich bisweilen bewußt, daß Aristoteles selbst den Katharsis-Begriff als Apologet der Dichtkunst gegenüber ihrer Verwerfung durch Plato gefunden hatte, daß also die praktische Verwendung im Sinn der Quelle selbst lag.

Wenn wir, wie es durch unsere Absicht gefordert ist, unter Absehung von Einzelheiten der Interpretation eine allgemeine Kennzeichnung versuchen, so dürfen wir sagen, daß in der Auffassung der Katharsis bis auf Lessing die stoisch-christliche Deutung herrschte. Innerhalb dieser Deutung kamen vor allem drei verschiedene Gesichtspunkte zur Geltung: die abhärtende Gewöhnung, die philosophische Beruhigung, die praktische Witzigung.

Der erste Gesichtspunkt ist der allgemeinste und findet sich schon bei den alten italienischen Interpreten, z. B. bei Castelvetro[2]) und noch am Ende des 18. Jahr-

[1]) Vgl. C. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, I 1914, II 1924. — Voigt, Wiederbelebung des klass. Altertums, 1899 II, 165.

[2]) Vgl. A. Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles, 1876, S. 267.

hunderts bei Tyrwhitt[1]). Die künstliche Aufregung der Affekte soll ihre allmähliche Abschwächung zur Folge haben. Heinsius, der übrigens im Unterschied zu seinen Vorgängern expiatio übersetzt, gibt diesem Gedanken charakteristischen Ausdruck durch den Vergleich mit dem durch häufigen Anblick von Wunden abgestumpften Chirurgen[2]).

Der andere Gesichtspunkt, den wir als „philosophische Beruhigung" bezeichneten, ist tatsächlich in vielen Fällen von dem ersten kaum zu trennen und findet sich meist mit ihm verbunden. Er ist dessen Übertragung von einer gleichsam mechanischen Wirkung auf das Gebiet der Reflexion. Die Tragödie führt (hierfür konnte man sich auf Marc Aurel berufen[3]) zu Betrachtungen über die Allgemeinheit des Leidens und weist uns so, ein eindringliches Symbol menschlicher Schwäche, den Weg zur Unerschütterlichkeit des Weisen. In Trivialisierung dieses stoischen Gedankens meint Robertellus (dessen Kommentar die auflebende Beschäftigung mit des Aristoteles Poetik einleitete): die Vorstellung, daß wir nur leiden, was andere vor uns litten, gereiche uns zum „gewissesten Trost"[4]). Das ursprünglich heroische Pathos der stoischen Weltbetrachtung kann sich schließlich in der Sprache einer kärglichen Selbstzufriedenheit verlieren. Selbst der Elendeste wird sein Los glücklich finden, wenn er es mit dem eines Ödipus oder Agamemnon vergleicht[5]). Aber die so verstandene Reinigung der tragischen Affekte führt nicht bloß zu einem allgemeinen Standpunkt der Betrachtung — sie veranlaßt auch die unmittelbare Nutzanwendung auf unser Handeln. Hören wir, wie sich Dacier über diesen dritten Gesichtspunkt, die Witzigung, äußert. Nachdem er die Wirkung der Abhärtung und philosophischen Beruhigung dargelegt hat, fährt er fort: „Mais la tragédie n'en demeure pas là. En purgeant la terreur et la compassion, elle purge en même temps les autres passions, qui pourraient nous précipiter dans la même misère, car en étalant les fautes qui ont attiré sur les malheureux les peines qu'ils souffrent, elle nous apprend à nous tenir sur nos gardes pour n'y pas tomber, et à purger et modérer la passion qui a été la seule cause de leur perte"[5]).

Die Neigung der gesamten Renaissance-Poetik, im Dichtwerk ein belehrendes oder warnendes Exempel der Weltweisheit und Moral zu sehen, findet hier einen handgreiflichen und, wie man urteilen wird, kunstfremden Ausdruck. Mit verwandten Argumenten hatte Martin Opitz die übersetzte Antigone seinen deutschen Lesern empfohlen. Die Tragödie soll uns weise machen im Umgang mit unserer fortuna: ut sive florentem retinere diligentius sive adversam et jacentem moderatius erectoque animo ferre discamus[6]).

Unter allen drei Gesichtspunkten wird die allgemeine Wichtigkeit des Katharsis-Begriffes dadurch erhöht, daß man ihn für gewöhnlich nicht auf die beiden Affekte Furcht und Mitleid einschränkt. Dies wird besonders deutlich, als Du Bos es unternimmt, den ästhetischen Genuß aus der Lust an Beschäftigung oder leidenschaftlicher Bewegung des Inneren abzuleiten. Um diesem Gedanken seine Gefährlichkeit zu nehmen, muß gezeigt werden, wie die Kunst von dem Schädlichen der Leidenschaft das Angenehme und darüber hinaus das Nützliche und Heilsame für sich absondert. Die Leidenschaftsreinigung steht hier in einem Zusammenhang, in

[1]) Komment., 1794, p. 143.
[2]) De tragoediae constitutione, 1611, p. 23.
[3]) Selbstbetrachtungen 11, 6.
[4]) Komment., 1548, p. 53.
[5]) Dacier, La Poétique d'A. 1692, p. 79.
[6]) Vorrede zur Antigone.

dem sie über ihre Bedeutung für eine Dichtungsgattung hinaus die Verbindung einer „emotional" begründeten Ästhetik mit dem Wertsystem des Rationalismus sichern hilft[1]).

Es bezeichnet Lessings Stellung in dieser Entwicklung, daß er einmal unter Berufung auf die aristotelische „Ethik der Mitte" mit der einseitig stoischen Auffassung der Katharsis entschieden brach; ferner, daß er jene primitiven apologetischen Gesichtspunkte in einer lebendigeren Kunstanschauung aufhob. Diese freilich blieb in ihren geistesgeschichtlichen Voraussetzungen durchaus verwandt mit der seiner Vorgänger.

Noch stand für ihn die Voraussetzung in Geltung, die eine Poetik im Stil der Antike und Renaissance erst ermöglichte. Nur darum mißt Lessing der Katharsis-Frage eine solche Bedeutung bei, weil sie ihm in das Ganze einer poetischen τέχνη gehört, die durch die doppelte Autorität des Aristoteles und der analysierenden Vernunft gestützt ist. Wie Luther auf die Autorität des reinen Bibelwortes, so wollte Lessing auf die Autorität der reinen in der antiken Kunst verkörperten, in der antiken Kunsttheorie begrifflich niedergelegten Regelhaftigkeit zurückgehen. Diese heut vielleicht fremdartig anmutende Regelgläubigkeit Lessings gehört (gesetzt, daß eine solche Trennung erlaubt ist) mindestens ebensosehr wie seinem Rationalismus seiner geschichtlichen Stellung auf der frühesten Stufe des deutschen Neuhumanismus an. Erst die spätere, um Goethe gescharte Generation gewann sich eine neue Totalansicht des Altertums, die zwar einerseits eine klassizistische Kunstübung mächtig förderte, die andererseits aber, indem sie auf den „Geist" und das „Ganze" hinwies, die Kontinuität autoritativ überlieferter künstlerischer Formen im weiteren Lauf der Entwicklung durchbrechen half. Und nur im Zusammenhang mit dieser Formtradition konnte ihr begrifflicher Niederschlag, die Regel, existieren.

Lessing nun ist es eigentümlich, daß er mit außerordentlicher Energie des Denkens die verstehende Erfassung der aristotelischen Theorie mit dem Gedanken ihrer technisch-kritischen Verwendbarkeit vereinigte; daß die beiden Gesichtspunkte, der hermeneutische und der praktische, die sich leicht beeinträchtigen und die bei Corneille zu manchen Kompromissen geführt hatten[2]), hier in vollständiger Harmonie sich gegenseitig steigern. So ist es ein wichtiger hermeneutischer Gedanke, die Bestimmung über Furcht und Mitleid in der ganzen durch den Text geforderten Strenge zu fassen als Kennzeichnung des eigentümlichen ἔργον der Tragödie. Die Vorschriften über den Aufbau der Handlung und die Beschaffenheit der Charaktere gewinnen erst von hier aus Sinn und Zusammenhang. Aber diese Interpretation liefert sogleich einen kritischen Gesichtspunkt oder ist vielmehr mit ihm identisch. Es zeigt sich, daß die französische Tragödie keine Tragödie im strengen Sinn ist, weil sie zwar im einzelnen die Regeln befolgt, ihren Kern aber verfehlt hat. Die rhetorisch gesteigerte, jedoch menschlich leere Größe ihrer Helden vermag vielleicht philanthropische Empfindungen, d. i. eine Vorstufe des Mitleids zu erwecken, nicht die wahrhaft tragischen Affekte[3]). — Der Gedanke der Kunstregel wird hier

---

[1]) Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. 6ième éd. 1755 I, 25 ff., 459 ff.

[2]) Sur le poème dramatique. Übrigens drückt sich Corneille über die Wirklichkeit der Katharsis zweifelnd aus. Er ist nicht das einzige Beispiel dafür, daß man mit der Autorität des Aristoteles hierin schnell fertig werden konnte; vgl. Scaliger Poetices libr. I, 8.

[3]) Hamb. Dram. 81—83.

mit einer Tiefe und Entschiedenheit erfaßt, der ihren Begriff als den einer erlernbaren Vorschrift aufhebt[1]).

Der ästhetische Kern der aristotelischen Definition bezeichnet für Lessing zugleich den Punkt, an dem das tragische Kunstwerk mit einem höchsten sittlichen Zweck zusammenhängt. Die Katharsis, eine technische Bestimmung, sofern sich in ihr die Absicht des tragischen Kunstwerks vollendet, wird ihm zugleich eine Bestätigung für die moralische Funktion des tragischen Kunstwerks: in ihr werden Furcht und Mitleid und dergleichen Affekte, d. i. nach Lessings Interpretation alle „philanthropischen Empfindungen" zu „tugendhaften Fertigkeiten" verwandelt[2]).

Wenn Lessing die Auffassung der früheren Poetik vertieft und damit überwindet, so zeigt er sich doch an einem bestimmten Punkte der Vergangenheit enger verhaftet. Dies wird bei seiner unaristotelischen Deutung der tragischen Furcht als eines auf uns selbst bezogenen Mitleids sichtbar[3]). Nicht das bevorstehende Unglück sollen wir für die Personen des Stücks befürchten, sondern für uns selbst sollen wir fürchten im Gedanken, daß uns ein ähnliches Unglück befallen könnte. Die alte Auffassung der Tragödie als eines Exempels ist hier, wenn auch verfeinert, doch noch deutlich spürbar. Sie gänzlich zu überwinden bedurfte der deutsche Geist einer neuen tiefen Erfahrung von der Eigentümlichkeit des Ästhetischen, an der Lessing nicht mehr Teil hatte.

Neben der scharfen Interpretation Lessings erscheint Herders Beitrag zu diesem Problem vieldeutig und verschwommen. Dafür ist er voller Ahnungen und von einer wunderbar richtigen historischen Intuition. Herders Worte haben, entsprechend der veränderten geistigen Welt, in der sie auftreten, einen völlig anderen Klang. Das Griechentum steht hier mitten in der Fülle und dem Wandel der historischen Welt, ein Volk unter Völkern, herausgehoben zwar durch seine jugendliche Schönheit und Begabung und als Träger des Bildungsgedankens, aber nicht mehr in der früheren regelbegründenden, gleichsam zeitlosen Musterhaftigkeit. Von einer ästhetischen Scholastik, die man etwa für Lessing feststellen dürfte (wobei freilich jeder geringschätzige Nebenklang auszuschalten wäre) ist hier keine Spur. Die Katharsis in der Definition der Tragödie ist für ihn weniger eine regelhafte Bestimmung als eine Bezeugung der menschenbildenden Kraft, die aller großen Dichtung eignet. Damit fällt auch der Rest der alten exemplarischen Betrachtungsweise. Nicht daß sich in Herder ein Widerstand gegen die moralische Deutung der Kunst gezeigt hätte: das rationalistische Wertsystem, geschmeidigt durch ästhetisch-historisches und religiöses Gefühl, behält für ihn seine Geltung. Die tragische Katharsis nennt er, indem er die Bedeutung der lustratio mit anklingen läßt, „eine heilige Vollendung"; und gleich darauf zeigt er, wenn er die „tragischen Ärzte" aufruft, daß er auch den medizinischen Klang des Wortes nicht überhört hat. Dabei wendet er sich, wie vor ihm Lessing, gegen die stoische Auslegung, der die Katharsis ein Mittel im Vernichtungskampf gegen die Affekte ist. Der ganz Furchtlose ist ein Ungeheuer, der übertrieben Furchtsame ein verächtlicher Schwächling: so wird uns die tragische Katharsis das rechte Maß zeigen, wie sie uns auch lehrt, unser Mitleid dem wahrhaft Mitleidswürdigen zu schenken. Die humanistische Ge-

---

[1]) „Auch hier war es Lessings Doppelstellung, daß er durch höchste Ausbildung des Rationalismus die Bahn frei machte für die irrationalen Kräfte." Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, S. 141.

[2]) Hamb. Dram. 78.

[3]) Zur Kritik dieser Deutung vgl. den Poetik-Komment. von I. Bywater, 1909, p. 212.

sinnung nähert sich hier, weniger bewußt als ihrem inneren Gesetz entsprechend, dem aristotelischen Begriff der Sittlichkeit und stellt schon dadurch die Interpretation der Katharsis in einen ihr gemäßen Zusammenhang[1]).

Als Herder seine Adrastea schrieb, die in dem eingeflochtenen Fragment „das Drama" die aristotelische Tragödiendefinition behandelt, hatte sich bereits, von ihm mißtrauisch beobachtet oder zornig bekämpft, Kants Lehre von der strengen Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen durchgesetzt. In ihr hatte man die Formel gefunden, mit der man die neue wahre Kunst gegen die überwundene Nützlichkeits- und Verstandeskunst abgrenzen konnte. Freilich gab man diesem Autonomiegedanken ein kräftiges Gegengewicht in der von Goethe neu verkörperten Idee der Bildung und bewahrte ihn dadurch vor dem Umschlagen in eine Theorie des l'art pour l'art. Aber im Vordergrund stand als polemische Front gegen die jetzt als Vergangenheit empfundene Aufklärung die Ablehnung der heteronomen Bindungen und aller Fragen, die statt auf die objektiven Bildungsgesetze der Kunstform oder der sie erzeugenden Kraft auf ihre Wirkungen abzielen.

Bei so veränderter Gesinnung muß auch die Lehre von der Katharsis in einem anderen Lichte erscheinen. Körner, der Korrespondent Schillers, findet, daß sie nach Sulzer schmecke[2]). Goethe versucht durch eine gewaltsame Umdeutung des griechischen Textes die als unerträglich empfundene Reflexion auf eine außerästhetisch-moralische Wirkung aus der Definition zu entfernen. Unter Katharsis versteht er die „aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird"[3]). Auf die Richtigstellung Raumers[4]) erwidert er: „Genau besehen ist es nicht ein einzelner Fall, über den gestritten wird, sondern es stehen zwei Parteien gegeneinander, zwei Vorstellungsarten, die sich im Einzelnen bestreiten, weil sie sich im Ganzen beseitigen möchten. Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerks in und an sich selbst; jene denken an dessen Wirkungen nach außen, um welche sich der wahre Künstler gar nicht bekümmert, so wenig wie die Natur, wenn sie einen Löwen oder einen Kolibri hervorbringt"[5]). Das Katharsis-Problem, das die Beziehung zwischen Kunst und Leben an einem Sonderfall erläutert, wird in den Mittelpunkt einer die Geister bewegenden und scheidenden Frage hineingezogen, um sogleich von ihm abgestoßen zu werden. „Trügen wir", so fährt Goethe fort, „unsere Überzeugung auch nur in den Aristoteles hinein, so hätten wir schon recht, denn sie wäre ja auch ohne ihn vollkommen richtig und probat." — Da das Denken andere Wege geht, verliert die Interpretation an Wichtigkeit. Die streng objektivistische Ästhetik des deutschen Idealismus hielt eine Reflexion auf die Wirkung ebensowenig wie Goethe für geeignet, etwas über das Wesen des Kunstwerks auszumachen. Hegel nimmt zwar in seinen Vorlesungen über Ästhetik die Bestimmungen des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie auf, doch nur um sie auf seine inhaltliche Theorie des Tragischen zu beziehen. Indem er davor warnt, sich an die „bloße Empfindung" von Furcht und Mitleid zu halten, bezieht er die Furcht auf die ewige Gerechtigkeit, die sich im Untergang des ihre Ruhe störenden Individuums wiederherstellt, das Mitleid auf das Sittliche in dem tragischen Charakter[6]). Eine Poetik im alten Sinne

---

1) WW Suphan XXIII, 349 ff.

2) 10. VI. 1797.

3) Nachlese zu Aristoteles Poetik. Zur Wiederaufnahme dieser Deutung durch H. Otte vgl. die Besprechung in diesem Heft der Zeitschr.

4) Abhandlg. d. Berl. Akad. 1828, S. 137.

5) 29. I. 1830, vgl. auch Sylvester 1829.

6) WW X, 3. Teil, S. 531 f.

existierte kaum noch — ihre Aufgaben waren von der philosophischen Ästhetik mitübernommen worden — und so trat mit dem Interesse an der antiken Kunsttheorie überhaupt die Katharsisfrage in den Hintergrund.

Als der Streit durch die bekannte Abhandlung von J. Bernays im Jahre 1857[1]) wieder auflebte, scheint er fast ausschließlich eine Angelegenheit des Faches, der klassischen Philologie, geworden zu sein. Mit den Mitteln der inzwischen ausgebildeten Hermeneutik sucht Bernays die Bedeutung der Katharsis zu ermitteln, indem er den sonstigen Gebrauch dieses Begriffes zum Vergleich heranzieht. Aus seiner Geläufigkeit in der griechischen Heilkunde, aus der Art ferner, wie er in der Kunsttheorie der Neuplatoniker als aristotelisches Gedankengut tradiert wird, kommt er zu dem Schluß, daß Aristoteles, der Arztsohn, mit Katharsis nur einen medizinisch-physiologischen Sinn verbunden haben könne und übersetzt „erleichternde Entladung". Katharsis bezeichnet nun nicht mehr eine moralisch zu verstehende Reinigung der Affekte, sondern eine Reinigung der Seele von Affekten in einem einmaligen befreienden Akt.

Aber die Dialektik dieser Abhandlung gewinnt ihre Bewegung doch nicht allein aus der Beweiskraft neu erschlossenen Materials. So entschieden Bernays auch betont, daß es auf die von Aristoteles gemeinte Bedeutung, nicht auf die vollkommenste Definition der Tragödie ankäme, so wenig verbirgt er doch seine Überzeugung, nicht nur des Aristoteles Ansicht, sondern die Wahrheit selbst zu verteidigen. Mit scharfen Worten und unter Berufung auf Goethe wendet er sich gegen alle, die in Nachfolge Lessings die Tragödie zu einem „moralischen Korrektionshaus" machen. Offenbar gilt ihm das Wesen der Tragödie und wohl des Kunstwerks überhaupt als unvereinbar mit jeder moralischen, nicht aber mit der von Aristoteles behaupteten physiologischen Wirkung.

Die geistigen Tendenzen, denen diese Deutung entstammt, zeichnen sich hier kenntlich ab: die aus der Spätromantik stammende Gesinnung des l'art pour l'art und die Neigung des beginnenden Positivismus zu naturalistischer Erklärung der geistigen Phänomene. Konrad Lange hätte hier seine Annahme von der biologischen Funktion der Kunst bestätigt finden können. Aber auch eine Nachwirkung der idealistischen Weltanschauung ist zu spüren: es stört die Einheitlichkeit der physiologisch verstandenen „Sollizitationstheorie" nicht wenig, wenn der kathartische Zustand weiterhin als ein „ekstatischer Schauder vor dem All" beschrieben wird.

Die Diskussion, die sich an die Abhandlung von Bernays angeschlossen hat, müssen wir hier übergehen. Als ihr Ergebnis wird man bezeichnen dürfen: daß sie zwar die Deutung von Bernays nicht durch eine neue ersetzte, aber ihre unverkennbare Einseitigkeit korrigierte. Erwähnt sei nur die von Bernays selbst nicht geahnte Ausgestaltung, die seine physiologische Erklärung innerhalb einer modernen psychologischen Schule fand. Die Freudsche Psychoanalyse, aus einer „kathartischen" Psychotherapie hervorgegangen, hat sich der Definition der Tragödie bemächtigt. Doch ihre Erklärung der tragischen Katharsis als „Abreaktion" der feindseligen und inzestuösen Tendenzen im Zuschauer führt, wenn nicht von dem Sinn der Tragödie, so doch jedenfalls von der Meinung des antiken Denkers zu weit ab, um als eigentliche Interpretation berücksichtigt zu werden[2]). — Wir betrachten nur noch

[1]) Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie.

[2]) Th. Reik, Die Pubertätsriten der Wilden. Imago IV, 221; A. Winterstein, Der Ursprung der Tragödie, 1925, S. 184. Vgl. auch S. Freud, Totem und Tabu, 2. Aufl. 1920, S. 209 f.

die neueste Wendung dieser Angelegenheit, wiederum mit der Frage, welches systematische Interesse mit ihr verbunden ist.

Die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der griechischen Philosophie, die den Denker in den Zusammenhang der allgemeinen Geistesentwicklung stellt, konnte auch für diese Einzelfrage nicht ergebnislos bleiben. Der italienische Aristoteliker Rostagni hat hier, von der durch W. Jaeger gezeichneten Entwicklungsgeschichte der aristotelischen Philosophie ausgehend, die notwendigen Folgerungen gezogen[1]). Wenn man die Entstehung der aristotelischen Begriffe zurückverfolgt und ihre Ansätze innerhalb des Platonismus untersucht, gelangt man zu dem Ergebnis: daß die Entwicklung des aristotelischen Denkens sich in einer verschiedene Stufen durchlaufenden Auseinandersetzung mit der Lehre des Meisters abspielt. Dieser Gesichtspunkt wird nun auch für die Interpretation der Poetik und die Katharsis-Frage entscheidend. Plato hatte der Mimesis den doppelten Abstand vom Urbild vorgeworfen (Rep. 596—602). Aristoteles setzt dem entgegen, daß die Poesie das Allgemeine (*τὰ καθόλου*) darstelle. Weiter hatte Plato die Dichtung beschuldigt, daß sie ungerechte Schicksale, gottverschuldetes Unheil, Glückseligkeit der Ungerechten und Unglück der Gerechten schildere (Rep. 377 ff., Leg. 660e). Die Poetik kann dem wenigstens teilweise durch ihre Vorschriften über die richtige Wahl der Handlung und der Charaktere begegnen. Der Kern endlich der platonischen Anklage und Verwerfung bestand darin, daß die nachahmende Poesie sich an die Affekte wende und damit den schlechtesten Seelenteil stärke (Rep. 603d — 607c); und dieser Angriff wird durch die Lehre von der Katharsis abgewehrt.

Mit dieser Feststellung, die noch gestützt wird durch den Hinweis auf die Stellung der Affekte in der aristotelischen Ethik, ferner auf die Überlieferung aristotelischer Kunsttheorie (wahrscheinlich aus der frühen exoterischen Schrift über die Dichter stammend) bei Proklos und Jamblich, hört die Katharsis auf Problem zu sein. Der politisch-ethische Sinn des Begriffes ist jedem Zweifel enthoben, womit bei der engen Beziehung dieser Bedeutungssphären natürlich auch das kultische und medizinische Moment nicht einfach ausgeschaltet ist.

Der Begriff der Katharsis, in den immanenten Ablauf eines geistesgeschichtlichen Prozesses gestellt, verliert seine Rätselhaftigkeit. Aber, so wird man fragen müssen, verliert er nicht mit dieser geschichtlichen Abgeschlossenheit jedes systematisch-ästhetische Interesse? Zwar verfügt Rostagni über ganz bestimmte philosophische Prinzipien, die er der Ästhetik von B. Croce entnimmt. Aber diese dienen ihm vor allem dazu, das Andersartige der antiken und aristotelischen Kunstauffassung nur um so deutlicher durch den Gegensatz hervorzuheben. Gegenüber der Lehre von der lyrischen Subjektivität, dem Ausdruckscharakter und der Autonomie der Kunst muß an sich jeder Versuch, ästhetische Gattungsgesetze abzuleiten, als eine Vermischung historischer (empirischer) und philosophischer Bestimmung erscheinen, muß sich die Annahme, daß die Poesie *τὰ καθόλου* schildere, als ein Übergriff in die außerästhetische, logische Allgemeinheit darstellen; und die Lehre von der moralisch verstandenen Katharsis kann nur als eine Vorahnung („bar-

---

[1]) A. Rostagni, La poetica di Aristotele, 1927 (vgl. vor allem die Einleitung; ferner die Besprechung von W. Jaeger im Bollettino di Filologia Classica, Januar 1928). Rostagni konnte sich auf eine wichtige Arbeit von G. Finsler stützen, in der die Interpretation der Poetik und des Katharsis-Begriffes aus dem Zusammenhang mit Platos Kunstlehre bereits durchgeführt ist (Plato und die Aristotelische Poetik, 1900).

lume“) der modernen, streng ästhetischen Theorie von der befreienden Wirkung der Kunst (funzione liberatrice[1])) gewertet werden.

Somit erscheint der echt aristotelische Katharsis-Begriff von der Systematik aus gesehen als „nur“ historisch interessant, d. h. in ihm stellt sich eine an sich überwundene Stufe des Denkens dar. Aber diese Bindung des philosophischen Begriffes an seine geschichtliche Umwelt geht noch einen Schritt weiter und gelangt über die bisherige negative Feststellung hinaus zu einem positiven Sinn.

Man wird behaupten dürfen, daß sich in der Ästhetik die Stellung einer Zeit oder eines Volkes zu der jeweiligen Gegebenheit der Kunst begrifflich ausdrückt. Dann kann uns der Poetiker Aristoteles jedenfalls sagen, wie der griechische Geist, vertreten durch seinen weitesten Intellekt, an einem bestimmten Punkt der Entwicklung seine künstlerische Äußerung betrachtete und vielleicht (wenigstens bis zu einem gewissen Grade) noch mehr: wie die griechische Kunst auch von uns, wenn wir ihr eigenes Gesetz auffinden wollen, betrachtet werden soll.

Die Wichtigkeit dieser letzten Folgerung wird nicht leicht in Zweifel gezogen werden können. Bei der Interpretation namentlich des griechischen Dichtwerkes bestätigt sich unwiderleglich, daß wir zu einem Verständnis erst gelangen, wenn wir alle modernen Begriffe des l’art pour l’art, von der Kunst als einem subjektiven Bekenntnis, und mit ihnen die geläufigsten Vorstellungen vom „Poetischen“ hinter uns gelassen haben. Wir müssen hier lernen, auf die strengen und dem persönlichen Belieben des Dichters weitgehend enthobenen Gesetze des γένος acht zu haben, ferner auf die zu seinem Wesen gehörige politische, pädagogisch-ethische, religiöse oder allgemein geistige Funktion. Die besten Hinweise aber auf eine derartige Betrachtungsweise liefert uns die antike Kunsttheorie selbst.

Wenn dies alles unangreifbar ist, so erweckt die andere, negative Seite der Angelegenheit Zweifel. Es scheint nämlich, als müßte die moderne Autonomie-Ästhetik hier abdanken und ihre Behauptungen auf die anders oder gar entgegengesetzt geartete moderne Kunst einschränken. Es gäbe dann in der Ästhetik eine doppelte oder vielmehr, da neben der Antithese antik—modern noch zahlreiche andere zu denken sind, eine vielfache Wahrheit.

Gehen wir von dem wohl unbezweifelbaren Satze aus: daß eine Ästhetik sich auf ästhetischen Erfahrungen aufbauen muß, die im Idealfall ausschließlich durch die geistesgeschichtliche Lage bedingt und begrenzt sind. Denn in diesen Erfahrungen konstituiert sich ihr Gegenstand. Daraus wird sich ohne Zweifel eine enge Beziehung zwischen jeweiligem Kunststil und ästhetischem Begriff und ein Bedenken gegen die Allgemeingültigkeit des letzteren ergeben. Weiter aber: wenn der Philologe als produktiver Interpret eine griechische Dichtung versteht, d. i. in einer der Eigentümlichkeit dieses Gebildes möglichst entsprechenden Weise auffaßt — was tut er anderes als den ästhetischen Erfahrungsbereich erweitern? Wäre dem nicht so, dann triebe er eine esoterische Wissenschaft, die zu verstehen der Ästhetiker, der für den modernen Autonomiebegriff einstehen soll, nicht einmal das Recht hätte.

Offenbar stellt sich hier das Verhältnis zwischen historischer Interpretation und allgemeiner Reflexion in einem falschen Licht dar. Es ist richtig, daß die Fortschritte in der Interpretation der griechischen Kunst und Kunstlehre sich als Befreiung von den fremdartigen Bestandteilen der modernen Ästhetik darstellen. Aber es wäre schlimm bestellt, wollte man daraus auf ein von Natur feindliches Verhältnis der beiden Disziplinen schließen. Sehen wir von der historisch bedingten,

[1]) B. Croce, Estetica, 1922, 5. ed., p. 24.

der Sache gegenüber mehr oder minder zufälligen wissenschaftlichen Arbeitsteilung ab, so ist offenbar der historische Interpret in dem Augenblick, in dem er allgemeiner Begriffe nicht völlig entraten kann (und wann kann er das je?), im Augenblick, da er sich zugleich auf sein Verstehen, um es äußern zu können, besinnt — Ästhetiker. Die Ästhetik umgekehrt muß, wenn es ihr zu ihrem Unglück nicht mehr gelingen sollte, produktiv an der Interpretation teilzunehmen, unaufhörlich ihre Ergebnisse dem erweiterten historischen Verständnis entsprechend korrigieren.

Wenn es sich nun zeigt, daß die moderne Ästhetik der Subjektivität und Autonomie einem großen Gebiete der Kunst gegenüber versagt, so wird man vielmehr fragen müssen: wie es mit der Gewißheit jener ästhetischen Sätze bestellt ist? Vielleicht zeigt sich dann, daß sie einer Korrektur bedürfen, um auch nur irgend ein Kunstwerk, welcher Zeit auch immer, zu begreifen; daß der Begriff der Autonomie durch die Bestimmung der Kulturfunktion, der der Subjektivität durch den Begriff der objektiven Bedingtheit innerhalb der kulturellen Struktur ergänzt und eingeschränkt werden muß. Die tiefe, aber schwerlich durch einen einfachen logischen Gegensatz zu bezeichnende Unterschiedlichkeit zwischen moderner und antiker Kunstauffassung soll und kann nicht übersehen werden. Aber die Frage nach der Formeinheit, die uns ein wenigstens annähernd adäquates Erfassen antiker Kunst erst ermöglicht, wird darüber nicht verstummen dürfen.

Wenn man die Stellung dieser Frage für möglich und notwendig hält, dann wird man sich auch der durch die Loslösung der historischen Interpretation von der ästhetischen Reflexion hervorgerufenen, dann aber durch die ästhetische Forschung selbst sanktionierten Abwertung des Terminus „ästhetisch“ nicht restlos freuen können. Man sagt — und verbindet einen guten Sinn damit —, daß z. B. die griechische Tragödie nicht von einem nur ästhetischen Standpunkt aus zu verstehen sei. Es fragt sich aber, was hier „ästhetisch“ bedeutet. Vielleicht ist es, trotz allem, was man dagegen mit nicht leicht zu nehmenden Gründen einwenden kann, noch immer möglich, in Anknüpfung an die idealistische Tradition der deutschen Ästhetik zu definieren: ästhetisch ist diejenige Darstellungs- oder Verhaltungsweise, die am reinsten durch das Kunstwerk verkörpert oder gefordert wird. Dann dürfte man nicht mehr von „nur ästhetisch“ reden; denn der Begriff bezeichnete nicht das Für-sich-sein einer bloß reizvollen Form. Das ästhetische Gebilde als solches könnte dann den ganzen Reichtum der übrigen Werte und Lebensbeziehungen umschließen, freilich in einer eigentümlichen, eben der ästhetischen Ordnung, d. h. den wertbestimmenden ästhetischen Bildungsgesetzen untergeordnet. — Dies mag wenigstens als Möglichkeit, die zugleich die Rechtfertigung der Ästhetik als einer philosophischen Disziplin enthält, in Betracht gezogen werden.

Kehren wir von dieser allgemeinen Betrachtung zu dem Begriff der Katharsis zurück. Wir werden — so zeigte sich — erst dann zum Verständnis dieses Begriffes gelangen, wenn wir ihn in den geschichtlichen Prozeß hineinstellen, in welchem das System des Aristoteles aus dem Platonismus hervorwuchs. In diesem Prozeß verselbständigen sich die einzelnen Gebiete des menschlichen und natürlichen Seins, die bei Plato lange Zeit durch den staatsschöpferischen Willen in leidenschaftlicher Strenge zusammengebunden blieben; gleichzeitig aber bleibt das einigende architektonische Prinzip, der Telos-Gedanke platonischer Herkunft, wirksam. Unter den Gebieten, die nun die Anerkennung ihrer Eigenart, zugleich auch die Rechtfertigung aus einem höheren Gesichtspunkt empfangen, findet sich auch die musikalische und poetische Mimesis. Dem nur Notwendigen und Nützlichen wird sie in das Bereich des Idealen (τὸ καλόν) entrückt. Die Katharsis aber bezeichnet neben anderen Be-

griffen den fortbestehenden Zusammenhang mit dem teleologischen Ganzen, hier: dem System der Paideia im „besten Staat".

Man könnte also meinen, daß der Sinn dieses Begriffes ganz aufgenommen sei in dem einmaligen historischen Vorgang, der sich seitdem in einer gradlinig gesteigerten Differenzierung fortgesetzt hat bis zu dem radikalen Autonomiebegriff Kants und seiner modernen Nachfolger. Dies ist jedoch nur die eine Ansicht einer viel verwickelteren Sachlage. Der historisch-einmalige Prozeß der befreienden Differenzierung und neuen Vereinigung, in welchem sich die aristotelische Philosophie konstituiert hat, ist zugleich das Paradeigma einer allgemeinen Möglichkeit, die in immer erneuten rückläufigen Bewegungen zu wiederholen ist. Auf das Gebiet der Ästhetik angewandt: immer wieder wird die schärfer erfaßte Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks ihren Sinn aus dem Zusammenhang mit der Ordnung des kulturellen Lebens überhaupt zu rechtfertigen haben. So sagt Spranger aus allgemein kulturphilosophischen Erwägungen heraus: „Gewiß hat jedes Gebiet seine eigene Struktur, sein Eigengesetz; aber nicht im Sinne der restlosen Autonomie. Sondern jedes muß gemäß seinem Rang und Wert in das Ganze der Sinnordnung des sittlichen Lebens eingereiht werden, und eben in dieser Verwebung zum Ganzen endet die Autonomie der einzelnen Geisteszonen"[1]).

Wir mögen also immerhin von dem Begriff der Katharsis insofern abrücken, als wir einer anderen, gleichfalls aus der antiken Philosophie stammenden ästhetischen Denkrichtung folgen, die statt der Wirkung die objektive Form des ästhetischen Gebildes untersucht: in jedem Fall bezeichnet er, indem er an einem bestimmten Punkt die Beziehung zwischen Kunstwerk und sittlichem Wert festzulegen versucht, ein dem ästhetischen Denken gegenwärtiges und dringliches Problem. Seine Dringlichkeit aber wird nirgends deutlicher als dort, wo das Verstehen des Kunstwerks seine geschichtlichen Beziehungen miterfassen will.

Der Begriff des Klassischen in der antiken Kunst.

Von

Friedrich Matz.

Das Fortschreiten der antiken Kunstgeschichte seit ihrer Begründung durch Winckelmann stellt sich heute in erster Linie dar als eine ungeheure Vermehrung des Stoffes und als eine aufs engste damit zusammenhängende, sich immer steigernde Differenzierung des ursprünglich sehr einfachen Bildes. Die ideengeschichtliche Bearbeitung dieser Dinge hat nur langsam damit Schritt gehalten. Es kennzeichnet die gegenwärtige Lage, daß über einen so zentralen Begriff, wie es der des Klassischen ist, weder nach seiner praktischen, d. i. rein historischen, noch nach seiner theoretischen, rein kunstwissenschaftlichen Seite hin bisher eine Verständigung erzielt worden ist. In der Beurteilung Lysipps findet das seinen besonders sinnfälligen Ausdruck. Während er für die einen am Beginn des Hellenismus steht, sehen andere in ihm erst die Vollendung und den Gipfel der Klassik. Auf den benachbarten Gebieten der neueren Kunstwissenschaft und der deutschen Literaturgeschichte läßt sich ein solcher Fall nicht denken. Durch Arbeiten wie die von Wölfflin, Cassirer, Strich sind die Ideen hier in weit höherem Maße einer Klärung entgegengeführt.

---

[1]) Das deutsche Bildungsideal in geschichtsphilosophischer Beleuchtung. Erziehung, 1926, I, 482.

Mit umso größerer Freude ist daher der Versuch Gerhart Rodenwaldts in seiner eben erschienenen Geschichte der Antiken Kunst zu begrüßen (Propyläen-Kunstgeschichte III 1927), eine scharfe und knappe Definition des Klassischen aufzustellen und daran nun gewissermaßen die ganze Darstellung zu orientieren. Erst eine so klare und mutige Formulierung dessen, worauf es ankommt, gibt die Möglichkeit zu einer aussichtsreichen Diskussion über diese Dinge. Immerhin, der knappe vorhandene Raum und der besondere Charakter des Buches, das sich an einen großen Leserkreis wendet und daher mit Recht einer eingehenden Erörterung der vorliegenden Problematik aus dem Wege geht, würden eine solche Diskussion bedenklich erscheinen lassen, wenn nicht der Verfasser in einer besonderen Studie über „Die begriffliche und geschichtliche Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst“, die bereits vor 10 Jahren, noch mitten im Kriege, in dieser Zeitschrift erschien, die Anschauungen, die er jetzt in der Praxis historischer Darstellung durchführt, theoretisch eingehend begründet hätte.

Rodenwaldts Ausführungen haben bereits damals sofort entschiedenen Widerspruch gefunden (v. Salis, Die Kunst der Griechen. 1918. S. 78), indes ohne daß dem eine eingehende Begründung gegeben wäre. Es ist aber so, daß jede Erörterung hierüber heute, auch wenn sie mit jenen Anschauungen im Ganzen oder teilweise nicht einverstanden ist, sich zunächst mit ihnen auseinandersetzen muß, wenn nicht die Möglichkeit einer allgemeinen Verständigung wieder in Frage gestellt werden soll. Diese Tatsache, zugleich die Überzeugung, daß allerdings in sehr wesentlichen Voraussetzungen Rodenwaldt den Kern der Sache getroffen hat, veranlassen mich, bei dem Versuch, eine neue und, wie mir scheinen will, mit dem gegenwärtigen Stande der allgemeinen Kunstwissenschaft in engerer Fühlung stehende Lösung hier vorzuschlagen, von seinen Gedankengängen auszugehen und auf ihnen weiterzubauen.

Als Definition des Klassischen hat sich für Rodenwaldt eine ganz einfache Formel ergeben, die, wenn man sie unterschreiben könnte, von geradezu erlösender Wirkung sein müßte: „Klassisch ist ein Kunstwerk, das vollkommen stilisiert ist, ohne von der Natur abzuweichen, sodaß dem Bedürfnis nach Nachahmung und Stilisierung in gleicher Weise Genüge getan ist“, heißt es in der grundlegenden Studie (Zts. f. Ästh. XI, S. 125), und dem entspricht die Feststellung in der Propyläen-Kunstgeschichte (S. 33), daß „die geschichtliche und wahrscheinlich auch die absolute Macht des Klassischen in der Übereinstimmung des Kunstwerkes mit der Wirklichkeit beruht.“ Die Überzeugung, „daß eine kritische Geschichtswissenschaft nie ganz auf ein Werturteil verzichten kann“, und daß es daher „objektive Merkmale des Kunstwerks zu finden gilt, die der Beurteilung und Vergleichung zugänglich sind“ (Zts. f. Ästh. XI, S. 113), liegt als wesentlichste Voraussetzung diesem Ergebnis zugrunde.

Diese letztere grundsätzliche Einstellung verdient in der Tat uneingeschränkte Billigung. Die Zeiten des schrankenlosen Relativismus liegen auch in der Kunstkritik hinter uns. Es war ein Durchgangsstadium, vielleicht notwendig und jedenfalls für einen gewissen Zeitraum vor dem großen Kriege sehr charakteristisch. Aber das Unproduktive dieser Haltung ist mittlerweile nur allzu klar in die Erscheinung getreten. — Auch der Begriff der Harmonie, der ausgeglichenen Spannung zwischen zwei Gegensätzen, wird in keiner Definition des Klassischen fehlen dürfen. Die Rechnung scheint also glatt aufzugehen, — und doch ergeben sich, wenn man diesen Gedanken weiter folgt, unannehmbare Konsequenzen.

Sobald man nämlich den Versuch macht, mit dem so gewonnenen Maßstab praktisch zu arbeiten, erweitert sich der Bereich der klassischen Kunst über die

Grenzen dessen, was die Wissenschaft und die populäre Meinung überlieferungsgemäß so bezeichnen, in derartigem Maße, daß er sich als Ganzes überhaupt nicht mehr überblicken läßt. Der weitaus größte Teil der antiken Kunstgeschichte seit dem V. Jahrhundert und der neueren seit der Renaissance fällt dann unter diesen Begriff, der damit aber jede Kraft und Prägnanz verliert und sich unter unseren Händen aufzulösen beginnt.

Wohl ist es möglich, ein Werk wie den sterbenden Gallier des Kapitols gegenüber archaischer, mittelalterlicher oder neuzeitlich-barocker Kunst als Beispiel klassischen Stiles zu behandeln, wie denn überhaupt bei beschränkterem Material und weiterem Abstand von den Dingen die gesamte antike Kunst früheren Generationen als klassisch erschienen ist. Aber innerhalb der antiken Kunstgeschichte ist das, was an diesem Werke interessiert, doch gerade seine Andersartigkeit dem Klassischen gegenüber.

In ähnlichem Sinne sprechen wir auch von Rembrandt als von einem klassischen Maler, von den klassischen Architekten des deutschen Barock, von Klassikern des Impressionismus usf. Wir sind uns aber dabei bewußt, daß hier jedesmal der Begriff in weiterem und gewissermaßen mißbräuchlichem Sinne verwandt wird. Von der klassischen Kunst im engeren Sinne sind alle diese Erscheinungen durch eine Welt getrennt, ja sie stehen ihrem Wesen nach ihr diametral gegenüber.

Wenn in allen diesen Fällen der Ausgleich zwischen Naturwiedergabe und Stil bedingungslos als vorhanden zuzugeben ist, so zeigt das, in welche Schwierigkeiten man auf diesem Wege sich verliert.

Rodenwaldt sucht dem damit zu begegnen, daß er den ganzen Umfang des Begriffs der Klassik in eine kleinere, historische und eine weite, rein begriffliche Sphäre einteilt. Der ersteren weist er die gemeiniglich als klassische Kunst bezeichneten Gebiete zu, der anderen alle übrigen, die seinem Kriterium genügeleisten. Die klassische Kunst im engeren Sinne würde sich also rein durch ihre historische Lagerung vor der im weiteren Sinne so zu nennenden auszeichnen. Dagegen muß mit Entschiedenheit Einspruch erhoben werden, und zwar im Namen und im Interesse der Klassik selber.

Denn klassische Kunst als Phänomen ist für jeden von uns mit ganz bestimmten Formgefühlen und Stimmungsmomenten verbunden. Intuitiv, rein erlebnisgemäß erfühlen wir ihren spezifischen Charakter, der in scharfem, ja elementarem Gegensatz zu aller gewohnheitsmäßig als nichtklassisch bezeichneten Kunst steht. Phidias und Sophokles, Raphael, Goethe und Mozart haben in ihrem innersten Wesen in so hohem Grade etwas Gemeinsames, daß sie sich für unser Gefühl unmittelbar und sozusagen prima vista zusammenschließen und von allem, was vor und nach ihnen war, klar abheben. Dieses Erlebnis, diese Schau, die ein historisches und persönliches, sehr positives Faktum ist, gilt es durch eine Definition über die Schwelle wissenschaftlichen Bewußtseins zu heben und wissenschaftlicher wie allgemein menschlicher Verständigung zugänglich zu machen. Das kann nur durch äußerste Einengung des Begriffes geschehen, niemals durch seine Erweiterung. Vor allem kann das Umschlagen der begrifflichen in eine historische Definition nicht weiterhelfen. Es ergibt sich nämlich so der merkwürdige Zustand, daß die Erscheinung, die es begrifflich zu erfassen gilt, nur in ihrer geschichtlichen Besonderheit abgegrenzt wird, während die Masse alles dessen, was draußen bleiben soll und unter sich sowie mit jenem Phänomen die größten Verschiedenheiten aufweist, auf einen gemeinsamen Nenner gebracht wird, also geradezu die Umkehrung dessen, was not tut. Denn hiernach war gar nicht gefragt, und mit einer so riesigen

Summe, wie sie bei dieser Division schließlich herauskommt, ist praktisch und wissenschaftlich nichts anzufangen.

Um mich so deutlich wie möglich zu fassen: Mit dem Phänomen der Klassik liegt es ähnlich, wie mit dem der großen Persönlichkeit. Es hat den höchsten Reiz, ihrem Werden nachzuspüren und ihr Wirken auf Mit- und Nachwelt zu verfolgen, ihre produktive Kraft also gewissermaßen an dem, was vorher war und nachher wurde, zu messen. Wir alle sind in diesem Sinne Kinder des historisch denkenden XIX. Jahrhunderts, dessen große Tradition wir gar nicht verleugnen können und wollen. Aber Goethe ist in erster Linie er selber, eine absolute Kraft, die immer als solche empfunden wurde und gewirkt hat, völlig unabhängig von ihrer historischen Analyse und Eingliederung. Dieses Absolute zu erfassen, mit welchen Mitteln es auch immer sei, ist die elementarste Forderung, der sich jeder einzelne in seiner Weise und die Wissenschaft in der ihren zu nähern sucht. Es ist die große und praktisch sich immer wieder auswirkende Gefahr geschichtlich orientierter Betrachtung, das absolut Lebendige in historisch Bezügliches umzusetzen und damit in eine sozusagen abstrakte, ihm nicht adäquate Sphäre zu transponieren, in der es rein intellektuell und nur bei Erfüllung ganz bestimmter, im Bereiche des Wissens und der Bildung liegender Voraussetzungen, d. h. indirekt in die Erscheinung treten kann. Es ist eben das, was heute als „Historismus" weithin mit Recht perhorresziert wird.

Worin liegt also der Fehler jener Rechnung, deren in sich völlig einwandfreier Aufbau doch oben festzustellen war? Ich glaube, in dem Gesagten ist der Hinweis darauf schon enthalten: es kann sich nur darum handeln, daß nicht alle Voraussetzungen, die ihr zugrunde liegen, von so bündiger Natur sind, wie jene erste, von der wir ausgingen.

Ich bin mir wohl bewußt, daß damit an Fragen gerührt wird, die an der äußersten Peripherie einer rein kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung liegen. Was mir trotzdem den Mut gibt, sie hier zu streifen, ist die besondere gegenwärtige Lage der europäischen, zumal der deutschen Bildung, in der Neues und Zukunftsfrohes so fühlbar neben Altem und Überliefertem steht, wie nur ganz selten zuvor, sodaß man in jedem solchen Falle sich immer wieder von neuem gezwungen sieht, Farbe zu bekennen.

Wie sieht also das Geschichtsbild aus, das hinter jenen Erörterungen steht und zu dem sie sich zusammenschließen? — Sehr konsequent stellt Rodenwaldt fest, daß man neben der primitiven Kunst eigentlich nur noch die Formen der archaischen und klassischen aufstellen kann (Propyläen-Kunstgeschichte S. 57), und in der letzteren stehen wir nach seiner Meinung noch mitten inne, indem „unermüdlich neue Materie zu klassischer Form gestaltet" wird (Zts. f. Ästh. XI, S. 131). Denn das wäre der Sinn dieser Bewegung, „daß nach dem ersten Hauptthema der Kunst (der Menschendarstellung) nach und nach alle formalen und gegenständlichen Motive das Ziel begrifflich klassischer Lösung erreichen" (Zts. f. Ästh. XI, S. 128). Ich muß gestehen, daß ich mit dieser Idee nichts anzufangen weiß. Indem sie offenbar im Fortschritt den Sinn des Geschehens sieht, läßt sie die beiden großen Konstanten des Weltgeistes, die Freiheit und die Notwendigkeit, unberücksichtigt. Diese fortschreitende Eroberung aller Weltphänomene verliert doch aber, selbst deren Unendlichkeit vorausgesetzt, ihren Sinn, sobald man sich klar darüber ist, daß dieser Erlösung immer wieder von neuem die Notwendigkeit gegenübertritt. Oder was soll eine Freiheit, der schließlich die Objekte fehlen?

Nein, so wie die Dinge heute liegen, ist jede Lösung abzulehnen, die mit einem solchen eindimensionalen Geschichtsverlauf rechnet. Nur eine Erklärung ist

zu brauchen, die sich auf die aus jener Urpolarität abzuleitende Dialektik gründet und sich, sei es der Polyphonie, sei es der Mehrdimensionalität des geschichtlichen Lebens bewußt ist.

Der Kundige sieht sofort, in welchen Ideenkreis wir damit eingetreten sind. In der Tat, Pinders schönes Buch über das „Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas“, das in diesem Gedanken gipfelt, hätte nicht einen so beispiellosen Erfolg gehabt und so befreiend gewirkt, wenn es nicht im schönsten und eigentlichsten Sinne des Wortes ein Exponent unserer Zeit wäre, wenn nicht die Ideen, die es formt, längst in der Luft gelegen hätten. Hier findet sich daher auch eine Definition des Klassischen, die den gestellten Bedingungen vollkommen gerecht wird und die wir nicht anstehen unbedenklich zu übernehmen. Es bleibt nur noch übrig, sie für die antike Kunst nutzbar zu machen.

„Ja oder Nein zur Bedingtheit“, „Form als Hingabe und Form als Auferlegung“, so faßt bekanntlich Pinder die beiden Grundmöglichkeiten seelischen Verhaltens, und auf Grund dieser Formulierung kennzeichnet er die klassische Kunst als „den einen, ewig denkwürdigen Versuch, einen wirklichen Ausgleich zwischen Ja und Nein zu geben“, als „die unbedingt im Bedingenden, die als monumentale Gestalt im Raum (dem eigentlichen Bedingtheitselemente) lebende Form“ (S. 136). Versuchen wir nun, die Kriterien, mit denen Rodenwaldt arbeitet, in dieser tieferen Begriffsschicht zu verankern, so ergibt sich, daß dasjenige, was bei ihm Naturwiedergabe heißt, dem Bedingenden, sein Begriff Stil dagegen dem Unbedingten zuzuordnen ist. Man versteht nun aber auch, daß der Sinn und das Ziel der Bewegung nicht in dem Ausgleich zwischen beidem besteht, sondern in dem rhythmisch sich ablösenden Sowohl als Auch. Das muß im höchsten Grade bedenklich stimmen gegen alle die Fälle, in denen der Ausgleich scheinbar restlos vollzogen ist. Hingabe an die Natur, Bejahung des Bedingenden ist in diesem Sinne alles andere eher als primitiver oder unkünstlerischer Naturalismus, und wir werden skeptisch gegen die Möglichkeit, ein rational errechenbares, meßbares Verhältnis zwischen den beiden Kriterien in diesen Fällen zu gewinnen. Aber wird damit nicht wieder die Forderung der absoluten Maßstäbe illusorisch?

Die Lösung kann nur eine schärfere Fassung und feinere Differenzierung des an und für sich leeren und stumpfen Begriffs der Naturwiedergabe bringen, der als historisches Phänomen keineswegs von jener objektiven Konstanz ist, wie es uns die positivistisch naturwissenschaftliche Denkweise unseres Zeitalters glauben machen will.

Wenn in aller archaischen Kunst — die griechische bis zur Mitte des V. Jahrhunderts bildet in diesem Sinne bekanntlich mit der altorientalischen und ägyptischen eine Einheit — das Verhältnis von Naturwiedergabe und Stil klar meßbar ist, so liegt das an einer ganz besonderen und für uns nur noch verstandesmäßig erfaßbaren Einstellung der Natur gegenüber. Für den archaischen Menschen ist sie nicht das Bedingende. Die Naturgesetzlichkeit, ihr innerer Zusammenhang ist weder geahnt noch erfaßt, ihre Erscheinungen unterliegen einem unablässig sich vollziehenden, willkürlichen und letzten Endes sinnlosen Wandel. Das Gesetz in der Kunst gibt ihnen der Stil. Elementare mathematische Kategorien, denen sich die Naturformen unterordnen müssen, mit denen sie in der Kunst einen Bund eingehen, schaffen die Ordnung, die künstlerische Einheit und Erlösung: Quadrat und Kubus in Ägypten, Kreis, Zylinder und Kugel in Vorderasien.

Es ist klar, daß unter diesen Voraussetzungen nur eine einseitig gerichtete Bewegung möglich ist. Eine so aufgefaßte Freiheit auf den Schild zu erheben, hieße die Herrschaft der Primitivität von neuem proklamieren, wäre Selbstauflösung

gewesen. Veränderung, Bewegung war nur möglich in der Form eines Ausgleiches dieser Spannung, d. h. in den scheinbar willkürlichen Naturphänomenen war das immanente Gesetz aufzusuchen, wenn man es wirklich darauf anlegte, die Dissonanz zwischen ihrer primitiven Apperzeption und dem von außen ihnen durch den Stil auferlegten Gesetz zu mildern. Das ist der tiefere Sinn dessen, was uns heute als Fortschritt in der objektiven Richtigkeit der Naturwiedergabe erscheint. In der Tat ist eine solche Bewegung auch in der altorientalischen und ägyptischen Kunst vorhanden, aber sie ist sozusagen nur mikrometrisch festzustellen, nur wenn man diese Stilgebiete in sich, losgelöst von allen anderen daraufhin prüft. Relativ angesehen aber, im Vergleich mit der europäischen Stilentwicklung herrscht hier, eben weil die Bewegung faktisch über einen gewissen Punkt nie hinausgekommen ist, eine starre Ruhe, die gerade für uns einerseits die Fremdheit, andererseits die außerordentliche Eindruckskraft dieser Kunst bedingt.

Wenn es erst den Griechen gelungen ist, die Dissonanz aufzulösen und die archaische Kunst zu überwinden, indem sie das Gesetz in der Natur erkennen und nun — umgekehrt wie vorher — den Stil als ein Moment der Freiheit dem gegenüberstellen, so ist das eine geniale Tat, die wir weder rational noch historisch erklären, sondern nur mit Bewunderung feststellen können. Der Hinweis auf die historischen Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen das geschah, soll nur dazu dienen, das Ohr zu schärfen für das wunderbare Ineinanderklingen der Stimmen der Völker und Zeiten zu der großen Fuge, die auch die Geschichte der Kunst unseres Erdteils darstellt. Es soll an die innere, sozusagen musikalische Logik erinnern, die all diesem Geschehen innewohnt und es sinnvoll zusammenhält.

In Ägypten wie in Vorderasien steht am Anfang eine primitive Figurenkunst von der Art der Buschmannzeichnungen, und aus ihr entwickeln die archaischen Stile sich in gerader Linie. Dem Ornament, der dekorativen Kunst überhaupt hat man hier ein viel geringeres Interesse entgegengebracht. Im Alten Orient ist das geometrische Ornament immer dürftig und ideenarm geblieben, in Ägypten ist es sehr früh durch das vegetabilische verdrängt. Dagegen steht am Anfang der alteuropäischen Kunst, die wir in gerader und ungebrochener Linie verfolgen können, die abstrakte, unfigürliche Dekoration. Von den paläolithischen Höhlenzeichnungen zur neolithischen Ornamentik führt keine Brücke. Jene stehen auf einem ganz anderen Brett und scheiden für die Erkenntnis dieser Entwicklung aus. Hier aber war der Gegensatz zwischen der Gerätform als dem Bedingenden und dem Ornament als dem Freien und Unbedingten immanent eigentlich von Anfang an vorhanden. Die Griechen, deren Volkstum auf diesem Mutterboden gewachsen ist, treten also mit ganz anderen Voraussetzungen an die Naturwiedergabe heran, sobald sie bei ihrer ersten Berührung mit jenen älteren Kulturwelten diese lernen und gleichzeitig zu geschichtlichem Dasein erwachen. Denn sie kennen ja bereits die Freiheit der menschlichen Phantasie im Verhältnis zum Objekt der Darstellung.

Eine Betrachtungsweise ist allerdings denkbar und in gewissem Sinn auch notwendig, bei der die ganze archaische Kunst Griechenlands unter den Gesichtspunkt der organischen Naturgesetzlichkeit gestellt wird. Sie wird zu zeigen haben, wie man sich von der anfangs nur dumpfen Ahnung der klaren Schau und Erkenntnis von Stufe zu Stufe in einem selber wieder fast organisch zu nennenden Lebensprozeß aufsteigend nähert. Trotzdem hat im Ganzen der Entwicklung dieser Begriff eine wesentlich andere, eingeschränktere Bedeutung als in aller späteren Kunst. Die künstlerische Einheit geben in jedem einzelnen Falle nicht die in der organischen Natur selber begründeten Formelemente, sondern von außen an sie

herangetragene Gesetze, und das heißt, daß eine Entscheidung für die Freiheit oder für die Notwendigkeit überhaupt noch nicht zur Diskussion steht, da die Richtung der Entwicklung ihrem Inhalt nach nur einseitig sein kann.

Möglich wird jene Entscheidung erst von dem Zeitpunkt an, da das innere Leben und der Zusammenhang der von der Kunst geschaffenen Gebilde nicht mehr von diesen äußeren Gesetzen allein abhängig ist. Bei den delphischen Kuroi des Polymedes sind die einzelnen Glieder im Verhältnis zur Wirklichkeit so willkürlich gebildet, ihr Zusammenhang ist, von diesem Gesichtspunkt aus allein betrachtet, ein so unwahrscheinlicher, daß sie nur durch die strenge kubische Form, die sie umschließt, überhaupt Lebensberechtigung haben. Es ist von vornherein ausgeschlossen, sie sich in anderer Lage zueinander zu denken. Eine Spukidee entsetzlichster Art wäre es, sich diese Figuren in Bewegung zu übersetzen. Ganz im Gegensatz dazu wird beim Doryphoros des Polyklet die Phantasie unmittelbar dazu gereizt, diesen schönen Leib sich bewegt zu denken. Und doch sind auch hier jene abstrakten, anorganischen Formkategorien unverkennbar da. Als „signa quadrata" haben ja schon die Alten Polyklets Figuren charakterisiert.

Die Frage ist also diese: wie entscheidet sich nun nach der Eröffnung der europäischen Dialektik die griechische Kunst des V. Jahrhunderts, d. h. die gewohnheitsgemäß als klassisch bezeichnete? Denn diesem im Verhältnis zur neueren Kunstgeschichte so einfach geschichteten und gleichzeitig so lückenhaft überlieferten Stoff gegenüber wird man nicht anders können, als sich zunächst so einfach zu fassen und das Problem des Generationenrhythmus für speziellere, sozusagen wieder mikrometrische Untersuchungen zurückzustellen. Wir glauben uns der Erscheinung am besten nähern zu können, wenn wir sie nun sozusagen auch von der anderen Seite her abzugrenzen versuchen.

Lysipps Apoxyomenos ist organische Form in einem wirklich eminenten und im Vergleich mit dem Doryphoros ganz prägnanten Sinne. Die anorganischen, mathematischen Formkategorien der absoluten Proportion und des absoluten Rhythmus, in denen wir jetzt die Exponenten der Freiheit erblicken, sind entschieden und konsequent verborgen. Wohl hat die Figur als Ganzes etwas Rundes, aber von der elementaren Walzenhaftigkeit archaischer Bilder ist das wesentlich verschieden. Von einer meßbaren Spannung zwischen dem Stil und der Naturwiedergabe kann allerdings keine Rede sein, und für Rodenwaldt gilt daher dieses Werk begreiflicherweise als klassisch, ja noch als klassisch in seinem engeren, historischen Sinne. Sobald man aber den Begriff der Naturwiedergabe unter den Gesichtspunkt der organischen Gesetzlichkeit stellt, verliert jene Frage ihren Sinn. Denn es setzt schon einen hohen Grad künstlerischer und also auch stilistischer Leistung voraus, das Gesetz, das in einem Naturgebilde wirkt, in seiner Darstellung zum Ausdruck zu bringen. Die primären Sinneseindrücke sind jedenfalls weit davon entfernt. So aufgefaßt ist vielmehr die lysippische Kunst entschiedene Hingabe an das Bedingende im Pinderschen Sinne. Von außen gesehen, namentlich aus der Perspektive der neueren Kunstgeschichte, mag der Apoxyomenos so klassisch wie immer erscheinen. Das Gleiche gilt ja aber auch für den ganzen Komplex der antiken Kunst, wenn man ihn der neueren gegenüberstellt. Sobald man indes einmal dahin gelangt ist, zu erkennen, daß sich innerhalb des durch den gemeinantiken Charakter und durch die sozusagen primitivere aber auch organischere Schichtung seiner Struktur bedingten engen Rahmens der antiken Kunst die ganze durch jene Grundtatsache bedingte Dialektik erschöpfend darstellt, gibt sich Lysipp als eine relativ keineswegs mehr klassische Erscheinung zu erkennen. Zu ver-

stehen ist er dann nur in seinem Gegensatz zur Klassik und als Bahnbrecher des Hellenismus.

Diese Hingabe an das Gesetz der Welt bestimmt dann im Ganzen weiterhin den Charakter der hellenistischen Kunst, soweit wir sie heute kennen, und bedingt ihre — ganz allgemein gesprochen — barocke Natur. Die Gegenströmungen sind aber auch hier schon jetzt für uns fühlbar. Klassizismus pflegt man sie ebenso allgemein zu nennen. Die augusteische Kunst ist nichts anderes als die stärkste und markanteste von ihnen.

In dem Gesagten ist die begriffliche Bestimmung des historischen Phänomens der eigentlichen Klassik innerhalb der antiken Kunst enthalten. Für sie ist die Bedingung, daß neben dem organischen Gesetz die durch den Menschen kraft seiner intellektuellen und sittlichen Freiheit mit diesem vermählten absoluten Formkategorien des Rhythmus und der Proportion sichtbar und erkennbar in die Erscheinung treten, und zwar in einer Weise, die jede Empfindung von Dissonanz und Härte ausschließt. Das gilt schon *fast* für den Doryphoros, *ganz* und *uneingeschränkt* aber nur für die Parthenonkunst und die wenigen, ihr eng anzuschließenden Werke, die uns erhalten sind, auch hier mit der durch den Charakter des Riesenwerkes bedingten Einschränkung, bei dessen Ausführung mit jüngeren und älteren Händen überall zu rechnen ist, in denen sich die Generationsunterschiede äußern. Die absolut gesetzmäßige Natürlichkeit und das innere Leben der Gestalten des Frieses, die mit diesem Reliefstil, einer der genialsten und freiesten Schöpfungen des griechischen Stilempfindens, ein organisches Ganzes von so hinreißender Schönheit bilden, die „nassen Gewänder" der Giebelfiguren, die aller Naturgesetze spotten, indem ihnen im wesentlichen das abstrakt rhythmische Prinzip der Oberflächenlinien zugrunde gelegt ist, und die doch diese herrlich gewachsenen Leiber erst in ihrer ganzen Schönheit leuchten lassen, das sind nur einige der am meisten auffallenden Exponenten solchen Bundes. Schon in der Nikebalustrade ist der Reliefstil gelockert, die Hingabe an das organisch Bedingende stärker gewollt, die Harmonie — wenn auch nur leicht — gestört.

Von diesen Gedankengängen aus läßt sich nun auch ein Weg finden zum Verständnis des Verhältnisses, das zwischen der römischen Kunst und dem Begriff des Klassischen besteht. Für das ganze Mittelalter und die Renaissance hat die römische Kunst unbestritten klassische Geltung gehabt, und doch ist sie, selbst in ihren klassizistischsten Äußerungen von der griechischen Klassik des V. Jahrhunderts durch eine Welt getrennt. Mit Recht ist in jüngster Zeit verschiedentlich wieder der fundamentale Unterschied hervorgehoben, der zwischen dem Reliefstil der Ara Pacis und des Parthenon besteht. Von der Wirkung der absoluten Formkategorien, die sich bei dem griechischen Werk vor allem in dem genialen Zusammenschluß der organischen Figuren mit den anorganischen Formen des Werkblocks, in der charakteristischen Bindung an den Grund zu erkennen gibt, ist dort nichts zu spüren. Die Gestalten führen ihr eigenes Leben und sind mehr vom Grunde getrennt als mit ihm verbunden, dieser ist konsequent neutralisiert. Die flachen Köpfe im Hintergrund, die Motive an den Rändern der herrlichen Girlanden und Ranken, bei denen man bis zur Gravierung gegangen ist, und die „wie hingehaucht" wirken, stellen den äußersten Grad solcher Neutralisierung dar. So wird man dahin geführt, den Eindruck des Klassischen, den diese Kunst vielfach gemacht hat und auch heute noch, wenn man nur den Abstand weit genug wählt, zu machen imstande ist, wieder der Tatsache zuzuschreiben, daß sie sich als ein Glied der gemeinantiken Ideen- und Formenwelt integrierend einfügt.

Denn in der Tat scheint es so zu sein, daß die antike Kunst — worunter hier nur die griechisch-römische zu verstehen ist — als Komplex genommen zum Ganzen der abendländischen Kunst in einem ähnlichen Verhältnis steht wie die klassische Kunst des V. Jahrhunderts zu ihr selber. Innerhalb ihrer antiken Umgebung nimmt aber die römische Kunst eine ganz und gar unklassische Haltung an. Da, wo sie zusammen mit der griechischen in den Lichtschein geschichtlichen Daseins eintritt, liegen zwar die Wurzeln nahe bei jener. Auch sie läßt sich auf eine rein ornamentale alteuropäische Kunstübung in direkter Linie zurückführen, die für uns in dem sogenannten Villanovastil zuerst greifbar wird. Aber schon hier kündigt sich, freilich zunächst noch recht zaghaft und unentschieden, ihre eingeborene Anlage an, die sich als optischer Positivismus definieren läßt. Eben diese ihre positivistische Einstellung, die von keinem besser als von Rodenwaldt charakterisiert worden ist, hat ihr aber den Zugang zur wirklichen Klassik verschlossen und sie von Anfang an ausschließlich vor die Alternative zwischen Bedingtem und Bedingendem gestellt, ohne jenen Mittelweg offen zu lassen. Denn das Gesetz des Organischen gilt hier nicht, sondern das des Charakters, der Individualität. Das Imperium ist kein Organismus, wie die griechische Polis es war, sondern ein historisch Bedingtes, das römische Recht ist kein System, sondern eine praktische, positive Leistung. Die flavische und die spätantoninische Kunst, denen man den etruskischen Hellenismus als Vorstufe anschließen kann, stellen daher den äußersten Grad der Bejahung des Bedingenden in der Welt dar, zu dem es die antike Kunst gebracht hat. Erst recht nicht ihresgleichen in der voraufgegangenen Zeit hat aber die spiritualistische Freiheit und Überwindung der Naturgesetzlichkeit, wie sie von der spätantiken Kunst proklamiert wird, die eben darum auch nur noch zum einen Teil innerhalb des Rahmens der antiken Kunst steht.

Das hier angedeutete Geschichtsbild kann natürlich nur die wichtigsten Folgerungen berühren, die sich aus einer Anwendung von Pinders Begriff des Klassischen auf das Material der antiken Kunstgeschichte ergeben. Indem er die objektiven Maßstäbe als gültig anerkennt, hält er sich doch von normativer Starrheit ebenso fern wie von banalem Relativismus und wird, so weit ich sehe, allen Erscheinungen des geschichtlichen Lebens in hohem Grade gerecht. Denn das ist es, was wir brauchen. Die begrifflichen Formeln, die sich aus den großen Werken der Vergangenheit abziehen lassen, interessieren uns an sich ebenso wenig wie die rein historische Bezüglichkeit dieser Werke untereinander. Wir suchen das Gesetz, das in ihnen allen wirkt, um jedes einzelne in seinem besonderen Sinne deuten zu können.

Besprechungen.

H. Otte, Neue Beiträge zur aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie. Berlin 1928. Weidmannsche Buchhandlung.

Der Verf. nimmt die Ergebnisse seiner älteren Schrift „Kennt Aristoteles die sogenannte tragische Katharsis?" (im gleichen Verlage erschienen 1912) wieder auf, verteidigt sie gegen seine Kritiker und sucht sie mit neuen Beweisen zu stützen. Gegenüber der allgemein üblichen Auffassung, wonach Aristoteles mit den berühmten Worten über die Katharsis die Wirkung (und zwar hauptsächlich die ethische Wirkung) der Tragödie habe kennzeichnen, wohl auch die Dichtungsgattung gegen die Vorwürfe Platons habe in Schutz nehmen wollen, vor allem auch gegen die heute fast allgemein anerkannte Deutung der Katharsis durch J. Bernays (im Sinne einer „homöopathischen Kur") vertritt Otte die Deutung des schwierigen Wortes auf die „künstlerische Gestaltung" der tragischen Handlung.

Wie sich Otte diese Wirkung vorstellt, zeigt am besten seine Umschreibung (S. 10 der neuen Schrift): „Die Tragödie ist diejenige künstlerische Gestaltung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung von einer gewissen Ausdehnung, welche in verschönter Sprache, und zwar einer besonderen in den einzelnen Teilen, Personen handeln läßt, nicht bloß berichtet und durch Mitleid und Furcht die Reinigung solcher Geschehnisse zustande bringt"; diese Reinigung aber bestehe vor allem darin, daß „die leidvollen Geschehnisse des Stückes, die Mitleid und Furcht erregt haben, sich mit innerer Notwendigkeit entwickeln"; die der Tragödie eigene Lust (*οἰκεία ἡδονή*) werde gewonnen durch die künstlerische Gestaltung des Stoffes (*διὰ μιμήσεως*) aus den Gefühlen *ἔλεος* und *φόβος* heraus (S. 74 ebenda). Also nichts von Milderung, nichts von „Befreiung", nichts von „Entladung". Otte beruft sich auf S. Vahlens Interpretation: „Die tragische und vollkommenste Komposition der Tragödie ist die, welche die Furcht und Mitleid erregende Wirkung am vollsten und reinsten durchzusetzen vermag; dem Publikum ist nicht jene gewaltige affektaufrüttelnde Wirkung die angenehmste, im Gegenteil ist ihm eine mindere Erregung der Affekte willkommener." (Beiträge z. Poetik, H. II.)

Auch damit kommen wir natürlich auf die „Wirkung", aber freilich auf eine rein ästhetische Wirkung, auf die dramatische Ablösung der dargestellten Handlung von der Wirklichkeit, auf ihre völlige Durchdringung mit den Elementen *ἔλεος καὶ φόβος*. Und insofern diese angesichts der tragischen Handlung gleichsam in ihrer reinsten Form empfunden werden; insofern das unzweifelhafte Bedürfnis der Menschennatur nach dem vollen Erlebnis auch dieser peinlichen Affekte hier in der edelsten, die ganze Menschlichkeit ergreifenden und durchfärbenden Weise befriedigt wird, kommt sogar wieder die ethische Wirkung zu ihrem Rechte; aber freilich auch nur insofern, als das sittliche Leben, seines sachlichen Ernstes und seiner eigentümlichen empirischen Verflochtenheit entkleidet, an die Grundlagen des Menschlichen rührt und damit reif wird zur ästhetischen Betrachtung und Gestaltung. Diese Erhebung in die eigentlich dichterische Sphäre vorausgesetzt, würden wir uns sogar, vom Standpunkt der neuen Theorie aus, die Deutungen von Bernays und noch lieber von

Dubos gefallen lassen, nur daß sie eben nicht über die sozusagen materiellen Grundlagen oder Beiklänge der tragischen Wirkung hinauskommen.

Daß Aristoteles die ästhetische Wirkung der Tragödie ungefähr in dem Sinne von Otte, dessen Deutung wir hier durch ein paar ergänzende Andeutungen zu stützen suchten, aufgefaßt habe, wird durch seine weitere Ausführung der „Definition“ in den folgenden Kapiteln und vor allem durch seine Dramenkritiken sehr nahe gelegt. Es wäre tatsächlich eine wahre Last von unserer Seele gewälzt, wenn wir den Nachweis als schlechthin gelungen ansprechen dürften, daß es sich bei der vielumstrittenen Stelle jener Definition (die nun gerade *nicht* in den weiteren Abschnitten *explicite* gedeutet wird!) auf diese ästhetische Wirkung beziehen dürften. Ottes Beweismaterial hat für den rein ästhetisch an der Sache interessierten Leser außerordentlich viel Bestechendes; ob sie wirklich stichhaltig ist, muß der Philologe nachprüfen, denn die Beweismittel Ottes sind vorzugsweise sprachlicher Art. Freilich muß schon ein *rechter* Philologe darüberkommen, der aus Parallelstellen und Lexikonartikeln nicht allgemein verbindliche Bedeutungswerte abzuleiten sucht, sondern der besonderen Art der einzelnen Stellen und dem individualisierenden Wortgebrauch des Autors wirklich gerecht zu werden vermag. Selbst Otte scheint mir jenen Hilfsmitteln oft zuviel unmittelbare Beweiskraft beizumessen und sich zu augenscheinlich auf sie zu stützen.

Ottes Interpretation erstreckt sich auf vier Worte des Aristoteles, die in der Definition der Tragödie eine wichtige Rolle spielen. Jedes dieser Wörter *περαίνουσα*, *τοιοῦτος*, *πάθημα* und *κάθαρσις* sucht der Verf. seiner Grundthese zuzubiegen. Er bezieht zunächst *περαίνουσα* nicht auf *τραγῳδία*, sondern auf *μίμησις*, wogegen sich kaum erhebliches einwenden läßt. Einschneidender und wirklich heiß umstritten ist eine Beziehung des *τοιούτων (τῶν παθημάτων)* auf die *πρᾶξις σπουδαία καὶ τελεία*. Er schüttet ein wahres Füllhorn von Deutungen und klassischen Belegen über uns aus, um zu erhärten, daß *τοιούτων* nicht durchaus auf etwas bezogen werden müsse, was kurz vorangeht; diese vielen Belege schärfen tatsächlich unser Sprachgefühl für die Neigung der Sprache, hintergründliche Beziehungen zwichen den einzelnen Vorstellungen durch einfache deiktische Sprachmittel anzudeuten, wodurch leicht Irrtümer entstehen können; ein Beispiel für viele: jemand fragt, wie man eine Marmorfigur am besten von Staub und Schmutz befreien könne und erhält die Antwort, mit Bürste und Seife reinige man derartige Gegenstände am besten. Hier ist ohne weiteres klar, daß „derartige“ sich nicht auf Seife und Bürste, sondern auf die Marmorfigur bezieht, die damit nur in einen größeren Zusammenhang bezogen wird; gemeint ist in Wahrheit: „reinigt man solche (nämlich eine Marmor-)Figur und derartige Gegenstände überhaupt am besten.“ Aber in der Aristotelesstelle liegt der Fall etwas anders. Hier wird doch nicht die *πρᾶξις σπουδαία καὶ τελεία* dem Oberbegriff *τῶν παθημάτων* untergeordnet (selbst wenn wir Ottes Erklärung der *παθήματα* als „leidvoller Begebnisse“ anerkennen wollen), sondern höchstens ist das eine dem andern sprachlich und logisch gleichgeordnet. Auch dergleichen kommt freilich in den von Otte herangezogenen Belegstellen reichlich vor, wenn z. B. die Postverwaltung Ende 1916 vor dem massenhaften Austausch von Neujahrsglückwünschen zwischen Heimat und Heer warnt und dann die Bevölkerung bittet, beim bevorstehenden Jahreswechsel „von der Versendung solcher Briefschaften“ usw. „Abstand zu nehmen.“ Aber wenn wir die von O. gesammelten Beispiele durchgehen, so werden wir kaum eines finden, wo die Gefahr der Verwechslung und des Mißverständnisses so nahe liegt, wie in unserer Tragödien-Definition, die doch wirklich eine besonders klare und durchsichtige Formulierung verlangen durfte. Bei solchen Stellen wie z. B. Soph. Electra V. 910 ff. (um nur eine unter sehr vielen herauszugreifen) „derartiges zu tun“, nämlich den

Grabhügel zu schmücken und die frische Locke darauf zu legen, wird niemand an das unmittelbar Voranstehende denken, hier also an das „sich vom Hause entfernen", weil die beiden rein äußerlich dicht aufeinander folgenden Vorstellungen tatsächlich auf ganz verschiedenen Ebenen liegen. Das τοιούτων ist in solchem Falle ganz besonders bedeutungs- und stimmungsschwer und geht weit über einen bloßen Hinweis hinaus; ja, seine innere Fülle könnte durch eine logisch genauere Ausdrucksweise eher beeinträchtigt werden; die Andeutung genügt nicht bloß, sie ist auch stärker. Bei der strittigen Aristotelesstelle aber müßten wir uns die genaue Beziehung erst durch einen Denkakt klar machen, der (die Richtigkeit von Ottes Deutung immer vorausgesetzt) immer etwas Künstliches behält und eben damit an seelischem Gehalt und an Überzeugungskraft verliert. In gewissem Sinne gilt das eigentlich auch von allen jenen Beispielen aus der „Poetik" selbst, die Otte (S. 52 ff.) als Belege für die Beziehung des τοιούτων auf „weiter Zurückliegendes" anführt. An der Stelle 1542 b 28 ist die Rede von solchen Dichtern, „welche zuerst Spottlieder dichteten, wie andere Hymnen und Loblieder; unter den Dichtern vor Homer", sagt Aristoteles weiter, wisse man freilich „von keinem ein s o l c h e s Gedicht zu nennen." Es ist ganz klar, daß sich das „s o l c h e" hier nicht auf die Hymnen und Loblieder beziehen kann, die nur zum Vergleich aus einer der Hauptdarstellung eigentlich fremden Schicht herangezogen worden sind. Wir werden natürlich bei den Hauptlinien der Erörterung festgehalten und τοιούτων bedeutet da ungefähr: „von der oben gedachten Art". Das gilt so ziemlich für alle hier gesammelten Stellen. Es handelt sich um eine vielleicht nicht ganz schriftstilistische, aber für den mündlichen Lehrvortrag und eine ihm angenäherte literarische Darstellung sehr bequeme Ausdrucksweise, die, verständige Leser und Zuhörer vorausgesetzt, sicherlich einer logisch genaueren („Dichtungen von der oben erwähnten oder umschriebenen Art" und dergleichen) vorzuziehen ist. Denn was an Genauigkeit (überflüssiger Weise) gewonnen wird, geht der klaren und reinen Linie der Hauptdarstellung verloren. Liegt es aber so in der verzweifelten Stelle der „Definition"? Könnte man wirklich so einfach übersetzen: „Die Reinigung von Geschehnissen der eben gedachten Art"? Dazu stehen doch eigentlich zu viele sachfremde, auch wieder verschiedenen Ebenen angehörige Bestimmungen zwischen πράξις und τῶν παθημάτων — man könnte, rein grundsätzlich, τοιούτων vielleicht auch auf sie beziehen: „Reinigung (durch Furcht und Mitleid) von Geschehnissen in verschönter Sprache oder in persönlich-mimischer Darstellung" usw. Bei den sonst von Otte aus Aristoteles usw. herangezogenen Beispielen ist die Gefahr solcher Verwechselung von Zwischengliedern bei weitem nicht so groß. Es bleibt immer zu bezweifeln, ob Aristoteles jene im rhetorischen Vortrag gewiß sehr bequeme und empfehlenswerte Hinweisungsform mit τοιούτων gerade in einer solchen Stelle angewandt haben würde und gerade unter so unglücklichen Verhältnissen. Zwei Jahrtausende des Mißverstehens wären, wenn Otte recht hat, die Folge seiner Bequemlichkeit gewesen.

Das in Verbindung mit τοιούτων stehende Wort liest Otte, wie die Wissenschaft fast durchweg, παθημάτων im Gegensatz zu der besten und fast allgemeinen Überlieferung μαθημάτων, welches Wort auch nur figürlich (etwa im Sinne des aischyleischen παθεῖν — μαθεῖν) aufgefaßt werden, also im Grunde etwa dasselbe bedeuten dürfte; auch die von ihm selbst früher vorgeschlagene und verteidigte Lesart πραγμάτων hält O. jetzt nicht mehr unbedingt fest, zumal auch sie hier eine besondere Bedeutung erlangen müßte, die seiner Auffassung von παθημάτων sehr nahe rückte; denn O. verwirft nur die Übersetzung: „Affekte, Leidenschaften" und läßt die παθήματα nur als „Vorgänge, Ereignisse, leidvolle Geschehnisse, Leiden" (S. 51 ff.) gelten. Er bemüht sich abermals, diese Bedeutung nicht nur zu belegen (ihr Vorkommen ist ganz unzweifelhaft), sondern als diejenige nachzuweisen, die

Aristoteles hier im Sinne gehabt hätte. Tatsächlich läßt sich Ottes Theorie anders gar nicht halten. Die Worte *τῶν τοιούτων παθημάτων* sollen also nur den Sinn des früheren *πράξεως σπουδαίας κτλ* wieder aufnehmen: „Vorgänge von der eben angedeuteten Art". Freilich würden wir eigentlich als entsprechendes Substantivum an erster Stelle eher *πρᾶγμα* als *πρᾶξις* erwarten, aber die Bedeutungen gehen durcheinander, wie O. (S. 53 f.) gegen den Einspruch von Knoke wahrscheinlich macht. Und vielleicht wäre *πάθημα* keine üble zusammenfassende und unterstreichende Interpretation jener früheren, den Ernst der Handlung etwas allgemeiner betonenden Formulierung. Syntaktisch wäre freilich zu untersuchen, ob gerade die Umschreibungen mit *τοιοῦτος* bei Aristoteles (und überhaupt im Griechischen) gern im Sinne solcher stilistischen Interpretation verwendet werden. Der Parallelen sind nicht viele, aber es kommt vielleicht die Stelle c. 1 § 7 (S. 1452 a 38 ff.) in Betracht, wo *ἡ τοιαύτη ἀναγνώρισις κτλ*, deutlich auf eine weiter oben umschriebene (freilich schon unmittelbar vorher als *ἡ εἰρημένη* bezeichnete) „Erkennung im engern Sinn" hinweist. (Vgl. Otte, S. 42 f.) Jedenfalls läßt sich O.'s Übersetzung mit rein sprachlichen Gegengründen kaum erledigen.

Schließlich hängt doch alles davon ab, wie wir *κάθαρσις* auffassen und da sich andere Deutungen, insbesondere diejenige von Bernays, zum mindesten als sehr fruchtbare Arbeitswerte erwiesen haben, so wird O. zu zeigen haben, daß seine Auffassung mindestens die gleiche Kraft hat, zudem aber dem Gedankengange der „Poetik" näher steht und grammatisch-lexikalisch untadelhaft ist. Daß *κάθαρσις* im besonderen, medizinischen oder religiösen Sinne (als purgatio oder als lustratio) verwendet wird, ist ohne weiteres klar. O. bemüht sich zunächst (wie schon früher) nachzuweisen, daß bei Platon und Aristoteles diese besonderen, fachlichen Bedeutungen die allgemeinere („Reinigung" durch Ausscheidung des Schlechten zugunsten des Guten) nicht unmöglich gemacht haben. Daß eine solche allgemeine Bedeutung (wir möchten vorschlagen: Absondern des Ungemäßen, Heraushebung des Wesentlichen) bei ihm noch lebendig war, zeigen die von ihm gesammelten Stellen zur Genüge, falls dieser Beweis überhaupt nötig sein sollte. Eine andere Frage ist und bleibt die, ob an unserer fraglichen Stelle der „Poetik" *κάθαρσις* die allgemeinere oder eine von den speziellen Bedeutungen habe.

In der „Politik" 1449 b, wo Aristoteles von der (nach Otte) pädagogischen oder seelisch-diätetischen Katharsis handelt, verweist er bekanntlich auf eine weitere Ausdeutung des Begriffs *ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς*. Finsler hat sehr wahrscheinlich gemacht, daß damit nicht das 6. Kapitel unserer „Poetik", vielleicht nicht einmal einer der verlorenen Abschnitte dieses Büchleins, sondern eine Stelle in dem verlorenen Schluß der „Politik" selbst gemeint sei. Aber O. selbst gibt (S. 68, vgl. auch 72) zu, daß Aristoteles nach seiner ganzen Ausdrucksweise (in der Stelle der „Politik") der Dichtung eine ähnliche *κάθαρσις* zuerkannt haben müsse wie der Musik, sonst wäre ihm das eine beim andern nicht eingefallen. Ob diese *κάθαρσις* tatsächlich genau so aufzufassen sei, wie Bernays will, ist eine mehr nebensächliche Frage. Aber ich finde es gezwungen von O., daß er die Katharsis, von der in c. 6 in Bezug auf die Tragödie die Rede ist, von der allgemeinen dichterischen „Läuterung" („Befreiung des Gemütes von einem Druck — durch Erfreuliches") absondern will. In dem ganzen Zusammenhang der Stelle kann die allgemeine *κάθαρσις* hier sehr wohl auf die besondere Wirkung der Tragödie bezogen werden, nur daß vielleicht der Tragödie noch eine höhere kathartische Wirkung zugesprochen werden soll, als andern Gattungen der Poesie. Von welcher besonderen Art sie sein soll, das eben können die zugefügten Worte *τοιούτων τῶν παθημάτων* bezeichnen, mögen sie nun im gewöhnlichen oder in Ottes Sinne aufgefaßt werden.

Ich muß gestehen, daß Ottes Ausführungen meinen Glauben[1]) an die medizinisch-homöopathische Deutung der Stelle, die menschlich und ästhetisch wirklich unbefriedigend ist und wonach Aristoteles an einer wichtigen Stelle die Wand neben dem Nagel treffen würde, sehr erschüttert hat. Was der griechische Philosoph da umschreiben will, scheint mir sehr stark in die Nähe dessen zu rücken, was wir heute, wie angedeutet, als „künstlerische Ablösung" bezeichnen. Die Stimmungen und Affekte, die einmal menschlich sind, bleiben ihrem innersten Wesen nach bestehen, sie sollen nicht weggetilgt werden. Aber es fällt ihre Verwurzelung und ihre Befangenheit im Tatsächlichen weg: die realen Anlässe fehlen und die peinliche, brutale Vitalität, mit der sie sonst auftreten und das Gesamtgefüge des Seelenlebens zu zerstören drohen, wird durch die milde Dosierung ästhetischer Scheingefühle ersetzt. Aber das gilt schließlich von der Tragödie doch nicht anders als von der Musik; nur müssen wir uns darüber klar werden, daß die Musik die von Aristoteles beschriebenen Wirkungen unmittelbar ausübt, die Tragödie aber, wie die Dichtung und vor allem die pragmatische Dichtung überhaupt, auf dem Umwege über eine Lebensgestaltung (eine μίμησις also, worauf ja Otte περαίνουσα bezieht), die natürlich in diesem Sinne auch durchaus kathartisch sein muß. Damit kommen wir doch wieder der innersten Meinung Ottes nahe, ohne daß wir „Politik" und „Poetik" auseinanderzureißen und Katharsis genau in seinem Sinne aufzufassen hätten. Es würde sich dann um jene poetische „Epitomierung" der Natur handeln, von der Goethe spricht und die nicht etwa bloß eine inhaltliche Auswahl bedeuten kann. Ich wiederhole, daß diese kathartische Wirkung aller Dichtung zugehört, daß sie aber bei der Tragödie durch Furcht und Mitleid bewirkt wird. Sie bedeutet dann eine Umwandlung empirischer in menschlich-exemplarische Gefühle auf dem Umweg über die ästhetischen Scheingefühle, wie das Kunstwerk sie erregt. Meines Erachtens faßt O. den ästhetischen Begriff der „Reinigung", auf den er hinstrebt, viel zu eng, wenn er darin nur die Erkenntnis von der inneren Notwendigkeit der Mitleid und Furcht erregenden Ereignisse sieht. Gerade davon steht doch auch bei Aristoteles nicht ein Wort, wenn wir den Begriff der σύστασις nicht rationalistisch pressen wollen. (Lessing freilich würde damit recht zufrieden sein.)

O. sucht seine Erklärung der Katharsis endlich zu stützen, indem er das Wort μιαρόν, das sich bei Aristoteles nur an den drei bekannten Stellen der „Poetik" (1452 b 38, 1453 b 37 und 1454 a 37) findet, damit in eine enge gedankliche Verbindung bringt.

Er stellt den Begriff μιαρόν dem Begriff καθαίρειν gegenüber, was an sich natürlich möglich ist. Es bleibt nur fraglich, ob Aristoteles an den drei erwähnten Stellen wirklich diesen Gegenstand im Auge hatte. Dazu müßte dann μιαρόν einen ebenso allgemeinen Sinn haben, wie er ihn der κάθαρσις zuschreibt; er selber aber legt sich doch (S. 75 ff.) auf die sehr spezielle Bedeutung „abscheulich" fest. In den Sinn seiner Definition zwingt er nun (ältere Arbeit, S. 54) die „unserm sittlichen Empfinden widersprechenden, also nicht tragischen Handlungen" in der Weise hinein, daß er sagt: ohne ἔλεος und φόβος sind die πράγματα μιαρά, dagegen wenn sie ἔλεος und φόβος erregen, sind sie nicht mehr μιαρά; der Dichter hat sie also durch Einführung von ἔλεος und φόβος zu reinigen. Es ist aber z. B. an der ersten der drei Stellen (14526) gar keine Rede davon, daß der Dichter solche Fälle, wo gute Menschen aus Glück ins Unglück geraten, nach Belieben mit Furcht

[1]) Ich verweise auf meine frühere, auch die ältere Erörterung zusammenfassende und die ganze Frage in ihre geschichtlichen Zusammenhänge rückende Darstellung der „Theorie des Tragischen im griechischen Altertum"; Zt. f. Ästh. 1912, abgedruckt in meiner Sammlung „Gehalt und Form" (Dortmund 1915), S. 89 ff.

und Mitleid ausstatten könnte oder nicht: sie erregen, nach der Meinung des Aristoteles, ein für allemal weder Furcht noch Mitleid, sondern sind abscheulich (ich halte mich an Ottes Übersetzung des *οὐ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν*). Es gibt also (an sich leidvolle, erschreckende, jämmerliche) Handlungen, die bloß abscheulich und nicht tragisch sind, weil sie jene tragische „Angst" nicht aufkommen lassen, die Snell in seinem Buch über „Aischylos und das Handeln im Drama" (Leipzig 1928) soeben sehr eindringlich an der Hand des ältesten griechischen Dramatikers erklärt hat. Das ist aber kein Gegensatz zu dem Begriff der *κάθαρσις*, wie ihn Otte selbst auffast. Höchstens könnten wir sagen, daß sich die *μιαρά* eben gegen die künstlerische Gestaltung, gegen die Verwesentlichung und geistige Durchdringung sträuben, weil sie zu unmittelbar auf unser Gefühl einwirken, weil wir sie aus dem Bereich der realen Wirkungen gar nicht hinausdrängen können. Ob diese Auffassung haltbar ist, tut hier nichts zur Sache. Die spätere Dichtung hat sich sehr häufig der *μιαρὰ* angenommen und ihnen sehr starke dichterische, auch tragische Wirkungen abgewonnen. In allerjüngster Zeit machte J. Schaffner seinen „Mensch Krone" zum Helden einer erzählenden Dichtung, die den „guten Menschen offenbar aus Glück ins Unglück geraten" läßt: die dichterische Wirkung entspringt einer ungeheuren Vertiefung des einzelnen Falles, der nun als symbolkräftiges Beispiel der ungeheuren Opferungen erscheint, ohne welche die Menschheit nicht bestehen, nicht innerlich vorwärts kommen könnte. Die Griechen dachten darüber anders, ihnen fehlte ja auch die dogmatische Opferidee, an die Schaffner anknüpft, um sie zu vermenschlichen. Aber daß die darzustellenden Ereignisse nicht *μιαρά* seien, ist bei Aristoteles eine unumgängliche Vorbedingung für die künstlerische Arbeit, die er, nach Ottes Interpretation, als *κάθαρσις* bezeichnet: was Furcht und Mitleid erregen kann, das muß erst noch durch den Schmelztiegel der dichterisch-tragischen Auffassung und Gestaltung hindurchgehen, um die „der Tragödie eigene Lust" zu erzeugen.

Wir sahen, daß auch in Ottes neuer Erklärung noch mancher Punkt dunkel oder strittig bleibt. Mitunter können wir uns auch seiner geistigen Auffassung des Textes anschließen, ohne uns gerade seine philologische Interpretation zu eigen zu machen. Alles in allem hat er den Hintergrund, auf dem die „Poetik" erwachsen ist, vielleicht erhellt und unser Verständnis des schwierigen und kostbaren Werkes von innen her um ein gut Stück gefördert, hat auch manch scheinbar erledigte Frage mit guten Gründen noch einmal gestellt. Dafür aber hat ihm vor allem die Ästhetik (und nicht bloß die historische) zu danken.

Hamburg. Robert Petsch.

Gerhart Rodenwaldt, Die Kunst der Antike (Hellas und Rom). Propyläenkunstgeschichte III. Berlin 1927. Propyläenverlag. 712 S. (davon S. 1—88 Text). 43 Tafeln. 4°.

Dem Charakter der Reihe entsprechend, der es sich als Glied einfügt, liegt bei diesem Buche das Schwergewicht in den Abbildungen. Mit seinen über 560 meist ganzseitigen Bildern und seinen 43 Tafeln stellt es weitaus die stattlichste und beste Sammlung dieser Art dar, die wir bis jetzt überhaupt — nicht nur in Deutschland — besitzen. Die Auswahl, bewußt und mit Recht subjektiv, entspricht vollkommen ihrem Zweck. Sie ist nicht eigentlich für den Gebrauch der Fachleute bestimmt, sondern will in erster Linie den Sinn für dieses Erbe der Alten, für seinen Reichtum und für seine unmittelbaren, von gelehrter Forschung und überhaupt von historischem Wissen zunächst ganz unabhängigen Werte in weite Kreise tragen und

möchte „den Betrachter dazu veranlassen, vor antike Originale zu treten". Sie bietet aber in Wirklichkeit mehr, indem sie die Hauptphasen der antiken Kunst in der Tat anschaulich charakterisierend zusammenfaßt. Jeder, der mit diesen Dingen etwas vertraut ist, wird die verdienstvolle Leistung würdigen, die schon allein darin liegt. Bedauerlich ist es daher, daß die Verlagsanstalt in der technischen Wiedergabe der ausgewählten Vorbilder durchaus nicht überall mitgekommen ist. Hier fällt eine große Ungleichmäßigkeit auf. Neben solchen Klischees, die aus der Vorlage wirklich alles herausholen, was in dieser Technik möglich ist (z. B. 238, 572), erscheinen andere, bei denen man sich fragt, wie sie überhaupt stehen bleiben konnten (532, 590, 645). Das Bestreben, die durch das kalkige Weiß des Papiergrundes bedingte Kälte des Bildes durch Tönung zu mildern, ist an und für sich anerkennenswert. Aber ein Schwefelgelb, wie es hier für Goldsachen (145, 148 f.) gelegentlich gewählt ist, oder ein fahles Grün bei Marmorwerken (438), wirkt eher abschreckend. Elfenbeinton des Papiers und bräunlicher Druck, wie es in vorbildlicher Weise z. B. in der italienischen Kunstzeitschrift „Dedalo" durchgeführt ist, scheint hier unserem heutigen Geschmack noch am meisten entgegenzukommen.

Solche Mängel der Ausstattung, die sich naturgemäß bei einem Werke, das gerade mit diesen Mitteln wirken soll, etwas peinlich fühlbar machen, doppelt peinlich in ihrem offensichtlichen Kontrast zu der Sache selbst und zu der vornehmen Haltung des Textes, kann nur die breite und wahrhaft großzügige Basis, auf die das Ganze gestellt ist, mildern und ausgleichen. Zum Glück für die Sache und alle, denen an ihr gelegen ist, ist daher trotz allem damit zu rechnen, daß der im Vorwort ausgesprochene Wunsch des Verfassers in recht weitem Umfange sich erfüllt.

Was an dieser Stelle aber natürlich in erster Linie interessiert, ist der Text. Auf weniger als 80 Seiten eine Geschichte der ganzen antiken Kunst zu schreiben, einen so riesigen Stoff von unerschöpflicher Problematik in einem so knappen Rahmen zu spannen, das erfordert in der Tat mehr noch als einen weiten Gesichtskreis und als völlige Beherrschung des Gegenstandes eine Diszipliniertheit höchsten Grades in der Sache wie in der Form. Die aber eignet gerade dem Verfasser in solchem Maße, daß wir nicht anstehen, hierin den Hauptreiz des Buches und die beste Gewähr für seine Wirkung zu erblicken. Die gepflegte Sprache ist nur das äußere Zeichen dafür. In der Auswahl der Erscheinungen, die zur Erörterung kommen, in ihrer Verknüpfung, vor allem aber in der klaren Herausstellung dessen, was einem unverbildeten und ohne Vorurteile an die Dinge herantretenden Menschen von heute an ihnen wesentlich ist, äußert sich wirklich mehr als bloß eine glückliche Hand und eine große didaktische Begabung. Der Forscher, der heute nun einmal gezwungen ist, mehr oder weniger Spezialist zu sein, hat in der Regel die Fähigkeit, sich zu wundern, verlernt und muß sich erst mit großer Mühe und Selbstverleugnung wieder zu ihr hinfinden. Dadurch erklärt sich der bedauerliche und angesichts der heute von vornherein besonders günstigen Situation doppelt empfindliche Mangel von guten populären Schriften auf dem Gebiete der Altertumswissenschaft in Deutschland. Daher ist es aber auch umso freudiger zu begrüßen, wenn einmal so glücklich wie hier die Herrschaft über die Sache und über die Form in einem Manne sich vereinigt. Die sichere und prägnante Art, wie der riesige Stoff zu einem Ganzen geformt ist, verbietet von vornherein jedes Eingehen auf Einzelheiten. Es ist ähnlich wie bei der Auswahl der Bilder: man kann sagen, daß der objektive Wert hier wesentlich in der persönlichen Note begründet ist. Die eigene gelehrte Forschung des Verfassers, die er an anderer Stelle niedergelegt hat, steht überall hinter seiner Darstellung und formt sich hier zu einem Ganzen. Er gibt nur das,

was heute als absolut gesicherte Tatsache gilt, scheidet das Problematische aus und ist so für alles Positive der beste Führer.

Die besondere Lage der Wissenschaft, auf der dieses Buch beruht, bringt es aber mit sich, daß hier noch etwas anderes zur Erörterung stehen muß. Eine Kunstgeschichte, die nicht auch Ideengeschichte wäre, ist heute nicht mehr denkbar, und diesem Gesichtspunkt trägt der Verfasser in weitem Maße Rechnung. So kommt es, daß von gewissen letzten und höchsten Fragen unserer Wissenschaft positiv und ohne Vorbehalt die Rede ist, denen der Fachbetrieb im allgemeinen aus dem Wege geht. Doppelt gespannt horchen wir auf, wenn ein führender Mann der Forschung zu ihnen das Wort ergreift. In diesem Sinne stellt sich Rodenwaldts Arbeit auch als geisteswissenschaftliche Leistung von hohem Interesse dar.

Der Verfasser tut recht daran, daß er sich auch hier so positiv wie möglich faßt und seine Darstellung nicht durch eine auch nur andeutungsweise Aufrollung der Problematik belastet, die den das Wesen der antiken Kunst und das Verhältnis ihrer Hauptphasen zueinander betreffenden Fragen eignet. Umso eindeutiger treten die Grundlinien seiner Anschauung heraus. Naturgemäß handelt es sich dabei in erster Linie um das Problem der klassischen Kunst. Rodenwaldt gibt diesem Begriff eine klare und knapp formulierte, inhaltlich aber außerordentlich weite Fassung. Als seinen Gegensatz erkennt er außer dem Primitivismus nur das Archaische an. Damit rückt er die ganze nacharchaische Kunst der Antike wieder unter den Begriff der Klassik, auch den Hellenismus und den größten Teil der römischen Kunst. Diese Anschauung wird aber, glaube ich, bei vielen auf lebhaften Widerspruch stoßen. Sie verkennt, kurz gesagt, die spezifische Natur des Klassischen und wird dem eigenen Leben der nicht- oder gar antiklassischen Strömungen in der antiken Kunstgeschichte nicht gerecht. An anderer Stelle in dieser Zeitschrift habe ich versucht, mich mit ihr auseinanderzusetzen und eine in anderer Richtung liegende Lösung vorgeschlagen.

Also anregend wirkt Rodenwaldts Buch auch in diesem Sinne. Und das ist letzten Endes bei einer Arbeit von dieser Art doch die Hauptsache. Die sachliche, rein inhaltliche Bewältigung des Materials betrifft hier höchstens eine Vorfrage. Zur Diskussion steht eigentlich nur dies: wie entspricht das Ganze seinem Zweck, d. h. wie stellt es sich nach seiner formalen Seite hin dar? Hier kann das Urteil so positiv wie möglich gefaßt werden. Man wünscht diesem Buch die weite Verbreitung, auf die es berechnet ist, und einen recht großen Erfolg. Nicht, als ob die Sache, der es dienen will, eines Fürsprechers oder gar eines Verteidigers bedarf. Aber als die geistige Welt, die sie ist, verlangt die Antike immer wieder, daß Männer auftreten, die in der Sprache ihrer Zeit von den Wundern und von der Größe dieser Welt, in der zu leben ihr schönes Vorrecht ist, Zeugnis ablegen.

Rom. Friedrich Matz.

August Schmarsow, Italienische Kunst im Zeitalter Dantes. Zur Wesensbestimmung des Trecento. Augsburg 1928. Benno Filser-Verlag. I Text S.S. 1—208, II Tafeln 1—150. 4⁰.

Die Grundgedanken, aus denen diese Spätfrucht der Lebensarbeit des Altmeisters italienischer Kunstforschung in Deutschland herausgewachsen ist, sind in ihrem wesentlichen Kern dem engeren Kreise seiner Schüler wohlvertraut. In vertiefter Zusammenfassung bietet er sie jetzt der allgemeinen Kunstwissenschaft und allen Freunden mittelalterlicher Kunst dar. Der Wesensbestimmung des Trecento — im Sinne einer einheitlichen Stilbildung, dürfen wir hinzusetzen — gilt letzten

Endes die Betrachtung, wie der Untertitel ausspricht. Nicht als eine das nationale Kunstwollen der romanischen Vorrenaissance in der Richtung auf die Frührenaissance hemmende Unterbrechung der Entwicklung ist die italienische Gotik aufzufassen, sondern als eine sich mit dem Lebensgefühl der Zeit aufs innigste verbindende, von ihm getragene Gestaltungsweise. Ihre künstlerischen Triebkräfte sucht der Verfasser an der Reihe der Hauptdenkmäler aus dem Zeitalter Dantes aufzuzeigen, und zwar als dieselben, die in seiner Dichtung wirken. Die zeitliche Begrenzung des Stoffes fällt daher weder mit seiner Lebens-, noch mit seiner Wirkungszeit im weiteren Sinne, die ja bis in das Cinquecento hineinreicht, zusammen, sondern umfaßt ungefähr ein fünfviertel Jahrhundert, innerhalb dessen die Anfangspunkte für die einzelnen Künste durch das Einsetzen gotischer Gestaltung und Formensprache bedingt und darum beträchtlich auseinandergerückt erscheinen, — etwa den Zeitraum von 1250—1375 u. Z. Aus dem Gesagten geht zugleich hervor, daß es sich hier nicht um die Spiegelung der Divina Commedia selbst in der bildenden Kunst handelt, wie man voreilig aus dem Titel schließen könnte. Die Fragestellung richtet sich vielmehr allein auf das Gemeinsame der künstlerischen Gestaltung der Zeit mit der dichterischen, als deren bahnbrechender schöpferischer Vertreter Dante dasteht. Die kunstgeschichtliche Betrachtung erweitert sich also einerseits zur formal-ästhetischen, andererseits zur geistes- (bzw. kultur-)geschichtlichen, was eine eingehende Berichterstattung an dieser Stelle besonders erwünscht macht. Kommt doch eine solche Darstellung dem brennenden Verlangen der Gegenwart nach tieferem Verständnis des Geisteslebens vergangener Zeitalter entgegen. Das erfordert freilich, was ihr gerade unendlich schwer wird, — den Verzicht, das eigene Lebensgefühl in die Denkmäler der Vergangenheit hineinlegen zu wollen. Nur wer mit solcher Selbstentäußerung dem Führer willig zu folgen bereit ist, wird mit ihm in lebendiger Einfühlung das Kunstwollen der Zeit und seine Wandlungen verstehen lernen.

Die Einheit der räumlichen Anschauungsform der bildenden Künste und der zeitlichen Darstellungsweise der Dichtung ergibt sich nach Schmarsow aus der (schon von Burckhardt erkannten) poetischen Durchdringung des überlieferten Bildstoffes und seiner dadurch angeregten Neugestaltung im Zeitalter Dantes. Die Bildphantasie des erzählenden Künstlers arbeitet nach dem gleichen Gesetz der zeitlichen Folge der Handlung, wie die des Dichters, und läßt den Raum erst aus der Anordnung ihrer Träger, d. h. der menschlichen Gestalten mit dem erforderlichen Beiwerk entstehen. So wird für sie wie in dem Versbau die zwei- und dreigliedrige Zusammensetzung des Ganzen mit leeren oder gefüllten Schalträumen (Pausen oder Sperrzeichen) und für seine Ablesung wie in der Buchkunst die rechtsläufige Richtung maßgebend. Indem sie sich aber mit dem ihr aus der Raumgestaltung der gotischen Architektur aufgezwungenen Höhendrang verbindet, kehrt sich die frühere Anordnung der Bildstreifen um und wird zum Aufstieg von unten nach oben. Darin bewährt sich die von Schmarsow immer betonte, das ganze Mittelalter beherrschende Wechselbeziehung zwischen Baukunst und Dichtung. Sie läßt die darstellenden Künste niemals zur bloßen Illustration herabsinken, — sie hebt sie vielmehr, wie ich im entwicklungsgeschichtlichen Sinne sagen würde, aus dieser heraus, was im Grunde dasselbe ist. In keinem Falle durfte daher die Architektur aus der Wesensbestimmung der Kunst des Trecento ausgeschlossen werden, weil die Dichtung ihrerseits nur auf Malerei und Plastik unmittelbar ein- (bzw. zurück-) zuwirken vermag.

Daß die Würdigung der großen Kunstschöpfungen des Zeitalters unter den oben aufgestellten leitenden Gesichtspunkten gleichwohl nicht mit den Baudenk-

mälern beginnt, obwohl sie sogar den zeitlichen Vorsprung haben, wird derjenige leicht verstehen, der in Schmarsows Kunstlehre zuhause ist. Sie beruht auf der unbestreitbaren Grundanschauung, daß alle bildende, d. h. im Raum gestaltende Kunst schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Umwelt ist, und daß diese vom menschlichen Leibe her beginnt. Mag sich auch eine entwicklungsgeschichtliche Folgerung für die Plastik daraus nicht ziehen lassen, so ist doch zweifellos das Körpergefühl eine ursprüngliche Gestaltungskraft, die sich in allen Künsten geltend macht, ihre reinste Verwirklichung aber in dieser findet. Seine Wandlung in der mittelalterlichen Plastik Italiens bedeutet daher für die darstellenden Künste erst einen neuen Anfang und damit den besten Ausgangspunkt der Betrachtung von ihrer Seite her. An Niccolò Pisanos Baptisteriumskanzel offenbart sich noch „das kraftstrotzende Lebensgefühl" der Frühzeit. Seine Verkörperung erreicht er durch Wiederaufnahme des wuchtigen Gestalttypus der römischen Kaiserzeit, den er in der Reihe der Tugenden an den Ecken zu christlichen Allegorien umbildet. Zuvor aber muß ihm die Schönheit des menschlichen Leibes am kräftigen römischen und süditalienischen Menschenschlage aufgegangen sein, — was eine Anerkennung seiner (noch neuerdings bestrittenen) Herkunft aus Unteritalien in sich schließt. Im Grunde ist sein Körpergefühl in Pisa noch durchaus das romanische. Die Gotik hat auf die Gestaltbildung noch kaum einen Einfluß gewonnen, was man — vielleicht nicht ganz ohne Einschränkung — gern zugeben wird, sondern nur auf den tektonischen Aufbau des Ganzen, nach ansprechendem Hinweis des Verfassers unter Anregung der Bauhütte von S. Galgano (s. u.), sowie auf die Bildgestaltung zumal der letzten beiden Brüstungsreliefs. Denn während sie in den vorhergehenden drei Szenen des Eintritts des Heilandes in die Welt und den alten Bund (Geburt, Anbetung der Könige und Darstellung i. T.) im Gleichgewicht symmetrischer Gegenüberstellung beschlossen bleibt, findet in der Kreuzigung und im Weltgericht durch die Reihung der Köpfe in den Seitengruppen eine zur Hauptgestalt aufsteigende und dann wieder hinabsinkende Blickleitung statt, die eine Ablesung von l. nach r. beim Umschreiten der Kanzel auslöst. Immerhin gilt auch für diese beiden Reliefs der treffende Satz, mit dem Schmarsow die erste Stilstufe Niccolos kennzeichnet: „so blicken wir hier zu Pisa in ein geduldiges Bemühen, die Früchte seines Studiums antiker Bildwerke für die Ausgestaltung überlieferter Vorlagen christlicher Kunst zu verwerten." Ein reiferes und späteres Werk, zwischen beiden Kanzeln auf der Höhe seiner Kraft geschaffen, erblickt er fraglos mit Recht in der Kreuzabnahme des Portals von S. Martino in Lucca. Es zeigt die vollendete Durchdringung eines gegebenen Bildtypus mit körperlichem Leben und Gefühl. „Alle Bewegungen greifen hier zu wirksamem Zusammenhange ineinander." Dann erhebt sich aber für uns die Frage, ob dieser Zuwachs struktiver Gestaltungskraft nicht einem neuen Antrieb entspringt. Und hier lenkt schon die Tatsache, daß auf dem zugehörigen Türsturz die gotischen Bildarchitekturen in den zusammengefaßten Szenen der Jugendgeschichte auch eine Zunahme erfahren haben und die Faltenbildung fließender geworden ist, unsere Vermutungen in eine andere Richtung. Dessen muß man sich in der alten Streitfrage nach dem persönlichen Anteil Nicolòs und seines Sohnes Giovanni oder gar Arnolfos und anderer Gehilfen an der 1265 begonnenen Domkanzel von Siena bewußt bleiben. Ihre Lösung wird wohl immer nach dem subjektiven Ermessen eines jeden Forschers verschieden ausfallen. Hier vermag ich der Aufteilung des Bildwerks durch Schmarsow nicht widerspruchslos zu folgen. Daß der Wunsch der Auftraggeber für die Vergrößerung des Aufbaues und geistliche Vorschrift für die Erweiterung der Bilderfolge (durch den aus der Predigt geschöpften Kindermord) maßgebend gewesen ist, wird man wohl

allgemein zugeben. Die Entwürfe der bereicherten Reliefgestaltung dürften aber doch noch durchgehends von dem beauftragten Meister herrühren, mögen sie auch bei der Ausführung im einzelnen manche Abänderung erfahren haben. Nur diese kann strittig bleiben. Da läßt sich m. E. in der sehr ungleichartigen Reihe der allegorischen Eckstatuetten und vollends der unter ihnen sitzenden Tugenden am wenigsten die eigenhändige Arbeit Niccolòs erkennen, vielmehr am ehesten eine Verteilung an mehrere Hände versuchen. In vollem Einverständnis mit Schmarsow möchte ich ihm selbst hier vor allem die wundervolle, aber schon ganz gotische Madonna zusprechen. Darum eben kann ich aber das anstoßende und mit ihr stilistisch vollkommen übereinstimmende, in sich völlig einheitliche Relief der Anbetung unmöglich auf Rechnung einer jüngeren Künstlerkraft setzen, weil in ihm sich schon gesteigerter Affekt kund gibt. Darin ist hier wie in den anderen beiden Jugendszenen immer noch ein gereiftes Maßhalten zu spüren. Erst im Kindermord streift der leidenschaftliche Ausdruck an Verzerrung, an der wohl eine Gehilfenhand die Schuld tragen mag. An sich wird man jedoch auch die Steigerung des Pathos bei diesem Vorwurf sowie in der Kreuzigung und dem jüngsten Gericht sehr wohl Niccolò selbst zutrauen dürfen. Für seinen Anspruch an der ersteren ist es nicht bedeutungslos, daß sich der neue Typus des Gekreuzigten mit den schräg ausgereckten Armen sogar schon in Pisa an untergeordneter Stelle, nämlich auf dem Buchdeckel des Evangeliums der Fede, vorfindet. Andererseits glaube ich in diesem und den letzten beiden Reliefs an einzelnen Köpfen und Gestalten auch den Meißel Giovanni Pisanos zu erkennen, der während der Arbeit vom 15- zum 17-Jährigen heranreift, — ebenso auch an den Statuetten der letzten 3—4 Ecken. Doch tritt die Frage der Urheberschaft im technischen Sinne durchaus zurück gegen die Stilwandlung in der Bildgestaltung, die durchgehends eine Bereicherung und Klärung zu Gunsten einer lebendigeren Dramatisierung der Vorgänge erfahren hat, die Schmarsow im einzelnen fein erläutert. Die von ihm erkannte Verwendung französischer Elfenbeine als Vorlagen, denen z. B. die Blattkronen der Könige als äußere Beigabe entlehnt sein müssen, wird dabei wieder nicht gegen Niccolò als Schöpfer der Entwürfe in die Wagschale fallen. Eine stetige Annäherung an die Gotik werden wir angesichts der Kanzel von Siena auch bei ihm selbst nicht nur mit Schmarsow in den Bildarchitekturen, sondern auch in der Gestalt- und Faltenbildung feststellen müssen, wie ein russischer Forscher schon vor 25 Jahren betont hat. Und wie ich schon damals vermutet habe (Repert. f. KWiss. 1903, S. 432 f.), ist darauf wohl die vorhergehende Zusammenarbeit mit dem Dominikaner Laienbruder Fra Guglielmo an der Arca di S. Domenico nicht ohne Einfluß gewesen. Noch schwerer als in Siena wird man bei dem 1278 vollendeten Brunnen von Perugia zu einer reinlichen Scheidung des Anteils von Vater und Sohn gelangen, von vornherein aber wegen der Inschrift, die den letzteren stark hervorhebt, geneigt sein, den seinigen reichlicher zu bemessen. Daß in den Monatsbildern antike Vorlagen überwiegen und anscheinend nur einmal für den Mai ein gotisches Elfenbein nachgebildet ist, glaubt Schmarsow zu Gunsten Niccolòs deuten zu müssen. Doch würde das höchstens über die Entwürfe entscheiden. Mich dünkt, daß beide im Reliefstil damals einander noch sehr nahe gestanden haben müssen. Auch die Proportionen können hier kaum entscheiden, da Giovanni in Frühwerken, wie der Madonna von Prato, die ich wegen der näheren Verwandtschaft der Kopftypen mit denen Niccolòs in Siena (mein vormaliges Urteil widerrufend) für ein solches halten möchte, noch nicht die gotische Schlankheit aufgenommen zu haben scheint. Gleichwohl wird man ihm am Brunnen von den sehr verwitterten Statuetten eher die leichteren zuteilen dürfen, vor allem die Porträtgestalten des Podestà und des

Capitano del Popolo. Wie sinnreich ihre paarige Zusammenstellung auf Grund eines im Geiste zeitgenössischer, bzw. Dantescher Weltbetrachtung aufgebauten Planes angelegt ist, darüber belehrt uns erst Schmarsows liebevolle Vertiefung in die historischen und allegorischen Beziehungen, die zwischen ihnen bestehen.

Aus voller, vor dem Denkmal gewonnener Überzeugung kann ich zustimmen, wenn der Verfasser die klare Abzweigung von Giovannis Stilwillen bereits im Taufbecken von Pistoja, also in diesem sein einheitliches Werk erkennt. Die Unterschiede zwischen der schlankeren Gestaltbildung der Dreifigurenkaryatide der christlichen und der gedrungeneren der vier Halbfiguren der weltlichen Tugenden am Becken sowie der kantigeren Gewandbehandlung der ersteren findet ihre feinsinnige Erklärung aus dem schon hier sich offenbarenden Drange, „menschliche Bildung in tektonische Glieder umzusetzen". Nicht ganz so zwingend erscheint mir die von Schmarsow aufgestellte Entwicklungsfolge der Madonnen. Nicht nur wegen der bekannten Inschrift glaube ich die Monumentalgestalt am Baptisterium mitsamt der Halbfigur im Campo Santo erst in den späteren Aufenthalt des Künstlers zu Pisa verweisen zu müssen, sondern auch weil sie, wie die datierte Elfenbeinfigur der Domsakristei, in Haltung und Faltenwurf schon den engeren Anschluß an die gotische Formel verrät, während die Sibyllen und Propheten am Dom von Siena aus der Zwischenzeit noch darin das freiere Verhalten des Jugendstils von Perugia und Pistoja bewahren. Solche Einwendungen können jedoch, auch wenn sie berechtigt sind, den eigentlichen Wert des Kapitels, eines der schönsten im Buche, nicht schmälern. Er liegt auch hier in der nachfühlenden Betrachtung der beiden Kanzeln Giovannis, die uns ihren überreichen Gedanken- und Lebensgehalt erschließt. Die ältere von S. Andrea zu Pistoja zeigt bereits die volle Beherrschung gotischer Formensprache und ihre Erfüllung mit stärkstem Bewegungsdrange sowohl in den Einzelgestalten, unter denen Schmarsow im sog. Aaron den Stifter erkennt, als auch in der Bildgestaltung der gleichsam herausquellenden Brüstungsreliefs. In ihr wirkt noch durchgehends das Vorbild der gleichen Darstellungen der Sieneser Kanzel nach, aber sie ist völlig geklärt und in lebendige Handlung aufgelöst und die ganze Folge auf die Ablesung im Herumgehen von links nach rechts berechnet, der Schwerpunkt des Vorgangs daher mehrfach, besonders bei der Anbetung und dem Kindermord, in die r. obere Ecke verlegt. An der Domkanzel zu Pisa erfährt die bildmäßige Pantomime noch eine äußerste Steigerung, wie Schmarsow mit sicherem Blicke erkennt, zu Gunsten der Wirkung auf die viel größere Entfernung. Der polygone (ausgebauchte) Aufbau ist abermals gewaltig bereichert und nachträglich noch durch je eine Platte beiderseits erweitert, die Ausführung nicht einheitlich und ungleichwertig. Man kann sogar bei manchen Darstellungen von Auflösung des Reliefstils sprechen. Das Gesetz der Paarigkeit herrscht in der Szenenteilung vor und bestimmt die Anordnung der durchweg zu ihnen in Beziehung gesetzten symbolischen Gestalten der Sibyllen-, Propheten- und Evangelistenreliefs. Auch die menschengestaltigen Träger, die als Neuerung die Mittelkaryatide der drei christlichen Tugenden umstehen, erhalten ihren Sinn als Besieger des Bösen, als Weltrichter über den vier Evangelisten und als apokalyptisches Weib über den vier Kardinaltugenden durch ihre Beziehung auf die darüber befindlichen Reliefbilder. Die pfeilerartig schlanke Bildung dieser Figuren vereinigt sich in der Madonna der Scrovegnikapelle mit der Haltung der Pisaner, was mir wieder für deren größere zeitliche Nähe zu sprechen scheint. Wir haben uns die erstere wohl mit Schmarsow unter einem dreiteiligen Tabernakel umgeben von den beiden zugehörigen Engeln (und ebenso die Elfenbeinmadonna) ursprünglich an der Fassade des Kirchleins aufgestellt zu denken.

Das dankbarste Feld für den Nachweis rationaler Gestaltungsprinzipien der Gotik bietet zweifellos die Architektur. Die Versuchung, sie aus irrationalen Tatbeständen herauszulesen und so Entwicklung zu ertäuschen, ist freilich deswegen hier auch am größten. Wie Schmarsow ihr entgeht und den systematischen Gesichtspunkt in streng geschichtlicher Erfassung des tatsächlichen Verlaufs der Entstehungsgeschichte der Denkmäler durchzuführen weiß, das ist eine im heutigen kunstwissenschaftlichen Betrieb wohl einzigartige und durchaus vorbildliche Leistung. Mag man sich auch fragen, ob die auf den Zahlbegriff begründete Kunstlehre eines Augustinus von der harmonischen Schönheit wirklich das Schaffen der Baumeister des XIII. Jahrh. maßgebend beeinflußt hat, so lange wir die Vermittler derselben in der scholastischen Wissenschaft nicht sicher zu erkennen vermögen: vor der Einwirkung der gotischen Gestaltungsgesetze der paarigen Polarität in der Zusammenfassung der Bauglieder und der Ersetzung der Breiten- durch die Höhendominante auf die Rhythmik der Baugestaltung können wir die Augen nicht verschließen. Sie wird zuerst am kirchlichen Außenbau verfolgt, an dem ihr der Boden durch den Schichtwechsel des weißen und schwarzen Marmors und die gleichmäßige Reihung der Blendbogen besonders an den kleineren Kirchen von Pisa und in Pistoja bereitet war. In der Mauerschichtung kündigt sich die nahende Gotik durch die Erhöhung der weißen Streifen im Verhältnis zu den schwarzen an. Die Arkadenreihe erfährt schon am Dom zu Pisa im zweiten Geschoß der Langseiten eine Verdoppelung, also paarige Gliederung, über der des unteren und im dritten eine Erweiterung der Rundbogen. An der Fassade springt die wechselnde Reihung der Blendnischen von der ungeraden zur geraden Zahl um. Am Querschiff (und im Inneren) von S. Paolo a Ripa d'Amo tritt bereits der Spitzbogen auf. In Siena wird am Glockenturm noch die einfache Addition der Rundbogenfenster von Geschoß zu Geschoß durchgeführt. Am Langhause wird das Spitzbogenfenster, das schon in der Mauerfläche der Halle von S. Domenico Gliederung hervorruft, bereits von Strebepfeilern eingefaßt. Davor setzt Giovanni die Fassade mit ihren drei durch die Prunksäulen zusammengefaßten Portalen in Umbildung des Vorbildes französischer Kathedralen mit Tabernakeltürmen an den Ecken als italienischer Lösung, doch reicht seine (verstümmelte) Schöpfung nur bis zur Höhe des ersten Geschosses. Die Entstehung der typischen Schmuckfront des Trecento verwirklicht sich erst in der Baugeschichte der Fassade des Domes von Orvieto, die Schmarsow schon in einer grundlegenden Untersuchung (Repert. f. K.Wiss. 1927, S. 119 ff.) völlig aufgehellt hat. Die bis ins kleinste gehende Durchforschung der beiden im Dommuseum erhaltenen Entwürfe setzt ihn in den Stand, hier in ergänzender Zusammenfassung den ursprünglichen Plan des ersten Werkmeisters Ramo di Paganello (1293—1321?) aus der Nachbildung der Westfassade von Notre Dame und der südlichen des Querschiffs a. d. J. 1259 des Jean de Chèlles zu erklären. In freier Abwandlung wird es von ihm mit genau entsprechender Fensterrose den gegebenen Bauformen der Basilika angepaßt und der im statuengeschmückten Giebel gipfelnde Aufbau durch einen einheitlichen Reliefschmuck der Pfeiler zwischen den Portalen vorbereitet, an den Ecken aber durch die schon von Giovanni Pisano übernommenen Strebetürme abgeschlossen. Erst Maitani, der Nachfolger Ramos und Urheber des zweiten Entwurfs, umgibt die Rose beiderseits mit senkrechten Nischenreihen für Statuenpaare, bringt die steilen Wimperge der Seitenportale unter die Horizontale des Obergeschosses und setzt die Nebengiebel darüber und schafft so ohne Kenntnis des Kathedraltypus eine abgestufte Giebelgruppe. Nach diesem Vorbild vollendet dann Giov. di Cecco in Siena den Oberbau der Domfassade. — In der Rhythmik der Innenräume wird uns die auf dem gotischen Rippengewölbe be-

gründete Raumgliederung in ihrer lebendigen Bedeutung erschlossen. Das Grundverhältnis ergibt sich aus der Zusammensetzung der Hauptflucht und der anschließenden Nebenschiffe aus der Wandelbahn der einströmenden Gemeinde und dem ihr über das Querschiff entgegenkommenden, für den Klerus abgesonderten Chor mit seinem Gestühl. Von diesem Gesichtspunkt läßt sich ein künstlerischer Stammbaum der Denkmäler aufstellen, mag auch ihre Zeitfolge in der tatsächlichen Entwicklung des kirchlichen Bauwesens sich nur teilweise oder annähernd mit ihm decken. Als klarstes Beispiel des überkommenen frühgotischen Bautypus (der Cisterzienserkirche) steht uns noch S. Martino al Camino bei Viterbo (mit späterer Turmfassade) vor Augen. Er hat schon in S. Francesco zu Assisi eine wuchtige Vereinfachung zur einschiffigen, aus vier Jochen zusammengesetzten Halle mit vorgelegter (französischer) Halbtonne erfahren. Dieser Grundrhythmus wird aber durch das hohe Spitzbogenfenster in jedem Joch einer dreiteiligen Gliederung der Wandfläche unterworfen, die in der Malerei bis in die Aufteilung der unten fortlaufenden Franzlegende hineinwirkt. Auf die dreischiffige Anlage erscheint das System dann in S. Fortunato in Todi in seiner ursprünglichen, erst später durch angeschlossene Kapellen erweiterten Baugestaltung von 1292 übertragen, die wieder dem Dom von Perugia zum Vorbild gedient hat. In Toscana findet hingegen die Rhythmik eine andere großartige Lösung im Cisterzienserbau von S. Galgano, wo von den acht Jochen die beiden letzten mit dem Querschiff zum kreuzförmigen Chorhaupt zusammengefaßt sind, während die ersten sechs mit breiteren Fenstern im Oberlichtgaden der Wandelhalle gehören. Das wird schon 1278 für S. M. Novella in Florenz maßgebend, wo jedoch das Querschiff durch Familienstiftungen erweitert wird. Im Langhause werden die Pfeilerabstände nach dem dritten Joch vergrößert, sodaß eine, allerdings ungewollte, perspektivische Steigerung des optischen Erlebnisses erfolgt, das mittels der Gegeneinanderführung von Halle und Chor der diesseits des Tramezzo befindlichen Laiengemeinde von dem letzteren nur noch geboten wird. In S. Croce, das in seiner in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. erweiterten Gestalt eine Gliederung der Breitenentfaltung in einfachster Konstruktion entsprechend der Chornische mit den ersten beiden Seitenkapellen erhalten hat, waren wieder die letzten beiden von den acht Jochen mit dem Querschiff vereinigt, an dem die übrigen gegenüberliegenden Kapellen in paariger Zusammenfassung und an den Seiten, wie ich ergänzend mit Hinweis auf meine eigenen Beobachtungen (Kunst-Chronik 1905, N. F. XVI, Sp. 358) hinzufügen kann, vor den hier stattgehabten Umbauten in dreiteiliger Gliederung angeschlossen waren. Die starke Überhöhung des Chorschlusses führt der Verf. auf das romanische Vorbild von S. Trinità zurück. Er erklärt die abweichende Rhythmik dieser Kirche mit ihrer Unterordnung des Bewegungsdranges unter die symmetrische Breitengliederung aus dem Umbau der ursprünglichen fünfschiffigen Anlage nach sienesischem Muster, wobei die drei mittleren Schiffe in gewölbte, die äußeren in stützende Seitenkapellen umgewandelt wurden, gegen das breit vorgelegte Querschiff aber geöffnet blieben. — Die gotische Gewölbkonstruktion mit ihren Trägern und Jochen bestimmt endlich auch die rhythmische Gliederung der Innenräume der Nutzbauten. So entspricht die Sala dei Notai des Pal. Publico von Perugia mit ihren die Decke tragenden Gurtbogen ganz der Raumgestaltung des Krankensaales von Fossanova. In der Sala del Collegio della Mercanzia (1390 eigerichtet, aber im XV. Jahrh. teilweise umgestaltet) sind alle großen Wandflächen in kleinere Einheiten von gleicher Rahmenform zerlegt und dadurch der zeitlichen Auffassung unterworfen worden, wie sie der sozialen (kollektivistisch-demokratischen) Struktur der zeitgenössischen Gesellschaftsordnung angemessen ist. Daß sie auch in der Außenansicht zum Ausdruck kommt, ist schon

im vorhergehenden Abschnitt im Anschluß an die äußere Baugestaltung der Kirchen gezeigt worden, was das Verständnis des inneren Zusammenhanges der verschiedenen Bautypen etwas erschwert. Hier sei daher erst nachträglich auf diese aus eindringlichster Durchforschung aller noch erhaltenen Denkmäler des sienesischen Hausbaues geschöpften Ausführungen hingewiesen, in denen die fortschreitende Entstehung der Palastfassaden von der frühesten zweifenstrigen Hausfront bis zu den paariger Reihung unterworfenen Fassaden des Pal. Saraceni und Pal. Pubblico verfolgt wird.

Die Erkenntnis, daß das Raumerlebnis in der Baukunst der italienischen Gotik an den Zeitablauf gebunden bleibt, ergibt den Ausgangspunkt für die anschließende Betrachtung der Malerei. Es erweist sich, daß die Rhythmik auch das Grundgesetz ihrer Raumgestaltung bildet, mit der Schmarsow diese beginnt. Mit ihr muß sich der wachsende Drang nach optischer Erschließung der Tiefe des Bildraumes durch alle Entwicklungsstufen hindurch auseinandersetzen. Letzten Endes ist die Bildgestaltung durch die Anordnung der Figuren und das Format (bzw. den Rahmen) bestimmt. Schon im Hochformat der Franzlegende von Assisi, dessen symmetrischen Bühnenzuschnitt man nicht sowohl für ein rein byzantinisches als vielmehr für ein allgemein mittelalterliches Schema ansehen darf, wird bei der Erscheinung des Franz in Arles der Versuch unternommen, die Raumtiefe durch die schrägen Fluchtlinien der Konsolendecke zu ertäuschen, in der Predigt vor Honorius sogar mit Hilfe der Untersicht der drei Kreuzgewölbe. Hier wie dort aber ist die Figurengruppierung durch die Spitzbogenfolge und hier überdies durch ihre beiden vorderen Säulenstützen dreiteilig gegliedert zur fortschreitenden Ablesung für den von links herkommenden Beschauer. Ob wir im zweiten Falle den Raum als Längshälfte eines zweischiffigen gotischen Saales aufzufassen haben, möchte ich zunächst offen lassen. Beide Fresken teilt Schmarsow dem „fortgeschrittenen Meister" der Stigmatisation zu, was ich gern als eine stille Abwendung von seiner Rossutihypothese zu einer nicht mehr so entschiedenen Ablehnung der Urheberschaft Giottos deuten möchte. Doch betont er (wie auch ich von jeher) die in einem gewissen Gegensatz zur Franzlegende stehende Vorherrschaft der reliefmäßigen Bildgestaltung ohne große Raumtiefe in seinen ersten unbestrittenen Wandgemälden der Arenakapelle zu Padua. Allein wenn Giotto hier auch die Bildarchitekturen, wie die Apsis in den Szenen der Brautwerbung oder die Arkadenreihe bei der Austreibung der Händler, vor allem zur Umrahmung der einzelnen Gruppen und damit zur Blickleitung benutzt, so entspricht das einerseits doch ganz dem in Assisi beobachteten Verfahren und fehlt es andererseits durchaus nicht am Bemühen, in manchen Szenen, wie dem Kanawunder, Abendmahl und Fußwaschung und dem Verhör vor dem Hohepriester, die Tiefe des Innenraumes mit einfachen (z. T. auch mit denselben) Mitteln zu erschließen. Gebraucht er doch sogar schon die perspektivisch zentrierte Kassettendecke vor allen sienischen Großmeistern. An die Nachahmung von Gebäudearten der Wirklichkeit (Gerichtslaube, Hofraum u. dgl.) vermag ich freilich hier noch weniger zu glauben. Duccios perspektivische Innenräume will Schmarsow mit Recht aus derselben Quelle ableiten. Nur kann das, wie ich schon s. Z. (Repert. f. K.Wiss. 1904, S. 104 f.) nachdrücklich vertreten habe, nicht die byzantinische Ikonen- oder Wandmalerei gewesen sein, an die er zu denken scheint. Die starke Aufsicht auf Geräte begründet das noch nicht, da sie auch dem abendländischen Mittelalter ganz geläufig ist. Es muß vielmehr eine Kunstübung gewesen sein, welche die der byzantinischen fremden antiken Zierformen der Konsolenreihe und der Kassettendecke kannte. Ich habe mich seither immer mehr von der Richtigkeit meiner damaligen Vermutung überzeugen können, daß es die römisch-umbrische Miniaturmalerei (Oderisi) gewesen sein muß, aus der Giotto sie unmittelbar,

Duccio auf dem Umwege über die sienesische geschöpft haben dürfte. Am getreuesten spiegelt sich der Stil der verlorenen Erzeugnisse der ersteren wohl in dem Fassadenmosaik von S. M. Maggiore des Rossuti. Wie aber auch die Ursprungsfrage zu lösen sei, so verlieren die Ausführungen des Verfassers über die rhythmisierende Verwendung dieser schon stark mit gotischen Bauformen durchsetzten Bildarchitekturen dadurch nichts von ihrer lehrreichen Bedeutung. Mittels solcher Rhythmik der Bogenstellungen wird z. B. der zwölfjährige Jesus im Tempelvorhof nach rechts verschoben und die von links eintretende Maria zur Hauptgestalt in der Gegenüberstellung von Frage und Antwort gemacht. Eine ähnliche Dreigliederung hält bei der Hochzeit zu Kana Ursache und Wirkung des Wunders auseinander und bestimmt durch die Konsolenverteilung den Bewegungszug im Abendmahl und in der Fußwaschung. In der Verleugnung Petri zieht die Treppe den Blick hinauf zur oberen Bildreihe, wo er nach links durch eine fünffache Bogenreihe in das Gemach und zum Thronsitz des Hannas zurückgeleitet wird, während rechts die Handlung zum Backenstreich und den Verhörsszenen vor Pilatus und Herodes fortschreitet. So hat die Rückseite des Altarwerks bereits die der gotischen Glas- und Wandmalerei entspringende aufsteigende Anordnung der Bilderfolge aufgenommen, während Giotto in Padua noch an der älteren Art festhält. Simone Martini hat in den Neapler Predellenstücken noch die flache Bühne mit niedrigem Bodenstreifen, die Schmarsow selbst hier auf die Miniatur zurückführt. In der Tat gebraucht er ja dieselben Mittel der perspektivischen Raumvertiefung wie Duccio und der Meister der Franzlegende (bzw. Giotto) in Assisi, wo er sie in den Martinsfresken braucht, bleibt aber auch da noch hinter ihnen in der Wirkung zurück. Der Bogenstellungen (deren dünne vordere Stützen ich nach wie vor aus der Rahmenarchitektur der Miniaturen herleiten möchte) bedient er sich ebenfalls zur Rhythmisierung der Darstellung, sei es daß eine Nebengruppe dadurch abgesondert wird, wie bei der Schwertleite die Musikanten, oder die Hauptgestalt hervorgehoben, wie in der Schlafszene, oder endlich die ganze Reihe im Dreitakt gegliedert wird, wie bei den Exequien. Daß der Bewegungszug trotz alledem schwach bleibt, werden wir eben aus dem Festhalten am quadratischen Format der Buchmalerei leicht verstehen, wie auch das rahmende Verfahren bei ihm noch deutlicher als bei Duccio die Gewöhnung des Miniaturisten verrät. In den reicheren Raumformen der Lorenzetti wird man hingegen eine fortschreitende Umsetzung des Grundschemas, in das wohl als erste selbständige optische Beobachtung neben den Konsolen und Kassetten schon die von unten gesehenen Kreuzrippen in irrationaler Verkürzung eingegangen waren, in wirklichkeitsnahe Bauformen mit Schmarsow verfolgen können. An die allerdings etwas phantastische Zusammensetzung der Laube im Abendmahl der Fresken zu Assisi schließt sich sogar in der Küchenszene ein Vorraum von völlig glaubhafter Baugestaltung an. In der Geißelung ist vor allem die Steigerung der perspektivischen Tiefe der Halle in der Schrägansicht mit Hilfe der Fluchtlinien der Decke in Parallelperspektive bemerkenswert, ja es findet sogar in der Außenansicht rechts schon Convergenz des fallenden Gebälks und der steigenden Brüstung statt, während das Fußbodenmosaik noch schwache Divergenz zeigt. Man könnte von festem seitlichem Standpunkt des Beschauers sprechen, obgleich das Untergeschoß und der daraufgesetzte Palastbau in ungleicher Tiefe gesehen sind. Die Ablesung aber folgt gleichwohl dem Vollzug der Handlung von links her mit der Säule der Marter als Halte- und Wendepunkt und Abschluß durch den Rückblick, also gewissermaßen in zweigeteilter Strophe. Noch wirksamere Dienste aber leistet die Schrägansicht von links auf zwei Tafeln der von Pietro herrührenden Bilderfolge aus der Geschichte des Karmeliterordens, in

denen sie den Blick durch die Bogenstellungen einer holzgewölbten Halle oder einer Basilika bei der Ordensbetätigung über den Köpfen des Kardinalkollegiums zum Thron des Papstes am rechten Ende und bei der Verleihung der weißen Gewänder über der Brüderschaft weg eben dahin zur dreifachen Apsis des Altarraumes hinlenkt. Derselben diagonalen Gliederung wird auch die Felslandschaft der Szene am Eliasbrunnen unterworfen. Von seitlichem (allerdings nicht ganz einheitlichem!) Standpunkt weiß Ambrogio bereits mittels des Treppenmotivs die Tiefe in der Außenansicht sowie das Innere eines Palastes mit seiner Loggia (in Untersicht!) bei der Wiederbelebung des erwürgten Knaben der Nikolauspredella zu erschließen. Den bedeutsamsten Fortschritt in der Raumgestaltung aber erzielt er, indem er auf der Tafel der Bischofswahl als erster einen zentralen Durchblick einer Basilika bietet, bestehend aus drei Jochen des Langhauses mit ihren Gurtbogen und perspektivisch verjüngtem Bodenbelag, der gelichteten Vierung und dem Kreuzgewölbe des Chorhauptes nebst Seitenschiffen mit offnem Sparrendach und Treppenstufen, und damit das gesamte Raumerlebnis in optischer Zusammenfassung wiedergibt. Und doch sucht Ambrogio seine Raumperspektive noch in der Darbringung im Tempel a. d. J. 1342 dem dreiteiligen gotischen Rahmen anzupassen, indem er auf dem Mittelstück oben den polygonen Turm desselben von außen zeigt, den zentralen Innenraum und seinen Umgang mit dem Säulengedränge aber unter gleicher Horizontale geöffnet. An einen bestimmten Bau als Vorbild haben wir dabei schwerlich zu denken, sondern gewiß nur wieder an die freie Verarbeitung von Raumeindrücken der Wirklichkeit, zugleich aber auch, meine ich, immer noch an die Nachwirkung des Raumschemas der Miniaturmalerei.

Im nachfolgenden Abschnitt versucht Schmarsow nachzuweisen, daß das Grundgesetz der gotischen Rhythmik mit seiner paarigen Zusammenfassung oder fortschreitenden Gliederung, auf dem sich die bildliche Raumdarstellung aufbaut (bzw. durch das sie beschränkt wird), auch die figürliche Bildgestaltung der erzählenden Bilderfolgen und ihren Aufstieg beherrscht. Man wird von vornherein hier kein so reinliches Ergebnis erwarten dürfen, am wenigsten da, wo es bereits gestalteten Bildstoff mit dem gesteigerten Lebensgefühl der zeitgenössischen Dichtung zu erfüllen galt, wie in Giottos Arenafresken. Trotzdem scheint mir der Nachweis durchaus geglückt zu sein. Obgleich die Erzählung hier noch nach der älteren Weise mit dem oberen der drei Bildstreifen beginnt, lehrt doch die fortlaufende Betrachtung, daß eine durchgehende Rhythmisierung im Sinne eines einheitlichen Bewegungszuges da ist, die sich dem harmlosen Beschauer unbewußt aufdrängt und ihm die Vorstellung des zeitlichen Ablaufs der Handlung vermittelt. Bald dient der Umriß der Felslandschaft als Leitlinie, wie in Joachims Ankunft bei den Hirten und der Flucht nach Ägypten, und zugleich, wie hier, oder auch für sich die rechtsläufige Reihung der Gestalten mit paariger Verklammerung, wie im Brautzug und in der Kreuztragung, bis zum Halt oder Gegenstoß am rechten Bildrande. Wo aber symmetrische Bildtypen in die Folge aufgenommen sind, zumal byzantinische, wird entweder die Gegeneinanderführung der Gruppen gesteigert, wie in der Darstellung i. T., oder greift die eine von ihnen in die andere Bildhälfte über, wie bei der Begegnung an der Goldnen Pforte und mit diagonalem Aufstieg in der Himmelfahrt. Selbst in sich geschlossene Szenen wie die Fußwaschung, Verspottung, der Judaskuß werden paariger Aufteilung unterworfen. Nur selten kommt es zum Stillstand oder pendelnder Bewegung innerhalb des Rahmens, und das sind wohl nicht zufällig die bedeutsamsten Vorwürfe, wie Geburt, Kreuzigung und Beweinung. So bezeugt sich Giotto in der Tat als Gotiker, der die teilweise überlieferten oder entlehnten monumentalen Vorbilder rhythmisierend umgestaltet und nach seinen Kom-

positionsgesetzen neugeschaffene einschaltet. Und hat Schmarsow nicht selbst den Meister der Franzlegende als solchen Gotiker gekennzeichnet? — In den Fresken von S. Croce in Florenz, die er trotz ihrer weichlichen und vergröbernden Auffrischung für die Beurteilung der Bildgestaltung mit Recht als vollgültige Zeugnisse bewertet, versucht nun Giotto, seine Grundgesetze dem gegebenen gotischen Raum aufzuzwingen, wenngleich er selbst in diesem an der absteigenden Bilderfolge festhält. In beiden Kapellen rechnet er mit dem Einblick von der offenen Seite her zumal in den schwachen Schrägansichten der Bildarchitekturen, aber gewiß nicht nur mit solchem festen Stand, von dem sich das Ganze nicht erfassen läßt. Auch vom leitenden Gesichtspunkt erscheint die Leistung in der Legende des Täufers und des Evangelisten Johannes der Peruzzikapelle noch als die altertümlichere, die in der Bardikapelle als die fortschrittlichere. Hier wie dort wechselt in den drei Bildstreifen einheitliche Zusammenfassung mit Zweiteilung und Dreigliederung der Darstellung, die in der Franzlegende an letzter Stelle bei der Ordensbestätigung sogar perspektivisch durchkonstruiert ist. Daß in dieser sowie bei dem Streit mit dem Vater und in noch stärkerer Umbildung auch in der Feuerprobe und den unteren beiden Schlußszenen die Bildtypen der Oberkirche von Assisi zu Grunde liegen, will auch Schmarsow aus deren gleichsam „kanonischer Geltung" erklären, was man doch höchstens für gewisse Hauptbilder anerkennen könnte, während gerade die Stigmatisation über dem Eingangsbogen hier eine freiere repräsentative Neugestaltung erfahren hat. Mir scheint nach wie vor das Zurückgreifen auf die eigenen Entwürfe des Meisters, die auch nach Ausweis der Tafel des Louvre in der Bottega Giottos noch vorhanden waren, die nächstliegende Erklärung dieser Beziehungen zu bieten. — In Verfolgung des Leitgedankens ziehen wir am besten zum Vergleich mit Giottos Schaffen hier sogleich die in den beiden Schlußkapiteln behandelten sienesischen Maler heran und versparen uns die eingeschaltete Betrachtung der trecentischen Reliefplastik auf das Ende. Für Duccio lag bei der Bilderfolge des Hochaltars die Aufgabe, entlehnten Bildstoff mit dem lebendigen Bewegungsausdruck des Zeitstils, in dem seine Naturauffassung wurzelt, zu durchdringen, noch schwieriger als für Giotto in Padua. Bildet doch die Maniera greca mit ihren herkömmlichen festen Ikonentypen die Grundlage seiner Bildgestaltung. Und dennoch vermögen wir auch bei ihm, Schmarsow's Hinweisen folgend, das Bestreben zu erkennen, sie bald in rhythmische Reihung aufzulösen, bald einer Aufteilung oder Dreigliederung zu unterwerfen, wie wir das schon bei Betrachtung der Raumgestaltung in den Darstellungen des Zwölfjährigen im Tempel und des Kanawunders beobachten konnten und wie es hier für den Ölberg, die Verhörsszenen mit der sich wiederholenden Hervorhebung der Hauptgestalt Christi und die Kreuzigung festgestellt wird. Die asymmetrische Bildgestaltung der Versuchung und zumal mit überwiegender Häufung der Gestalten in der rechten Bildhälfte bei der Samariterin und dem Einzug in Jerusalem mit ihrer hochgestaffelten Gruppenbildung geht unzweifelhaft schon auf die griechischen Vorlagen zurück und hat höchstens einen kräftigeren diagonalen Bewegungszug gewonnen. Noch enger ist der Anschluß an diese beiden nachfolgenden Passionsszenen der Kreuzabnahme usw., die Duccio nur in greifbarere körperhafte Erscheinung umgesetzt hat. Wenn bei ihm die Flächengruppen der byzantinischen Bildtypen einer rhythmisierenden Auflösung Widerstand leisten, so erklärt sich der auffällige Mangel monumentaler Gestaltung in Simone Martinis Martinsfresken aus ganz anderen Gründen, die Schmarsow nur andeutet. Sie zerfallen in lauter Einzelszenen, die eine fortschreitende Blickwanderung nicht aufkommen lassen. Die Handlung ist immer in leibhaftiger Lebenswahrheit zur Anschauung gebracht, aber nirgends mit dichterischer Erzählergabe

erfaßt und zu dramatischer Wirkung gesteigert. Beweinung und Bestattung zeigen, wie schon bemerkt wurde, eine vollendete Eingliederung in das hohe Rechteck. Und wie dieses, so gemahnt auch die sorgfältige Ausführung für die Nahsicht, wie treffend bemerkt wird, an („flandrische“?) Miniaturen. Aus der Betätigung Simones in der Buchmalerei erklären sich in der Tat alle vom Verfasser klar gekennzeichneten Vorzüge und Schwächen seiner Wand- und Tafelbilder. Was ihm fehlt, finden wir erst in den Passionsfresken der Lorenzetti im nördlichen Kreuzarm der Unterkirche von Assisi, die Durchdringung der herkömmlichen Bildtypen mit fortschreitendem Bewegungszug und gesteigerter Dramatik. Schon das Breitformat der Einzelbilder und ihre paarige Anordnung in zwei Streifen zu beiden Seiten der Scheitellinie des Gewölbes kommt dem entgegen. Die eingehende Betrachtung sucht hier zugleich die Frage nach dem Anteil der beiden Brüder zu beantworten. Ob sie sich auf Grund der vom Verfasser hervorgehobenen Verschiedenheit des Christustypus in den beiden oberen Streifen und dem unteren der Osthälfte lösen läßt, bleibt mir zweifelhaft. Ich glaube in diesen 6 Szenen eher ein innigeres Zusammenarbeiten erblicken zu müssen. Die Bildgestaltung besteht durchgehends in einer frei rhythmisierenden Fortbildung der Typen Duccios, deren byzantinische Züge sich mehr oder weniger darin verlieren. Besondere Beachtung verdient als Neuerung das wiederholt hervortretende Bestreben, den rechtsläufigen Fortschritt der Handlung nicht nur von der Gegenseite her zu hemmen, sondern bald aus der Tiefe hervorquellen zu lassen, wie z. B. bei der Kreuztragung, bald am Bildrande wieder einwärts umbiegen zu lassen, wie ebenda, oder ihn wenigstens teilweise dorthin abzulenken, wie bei der Gefangennahme. Solche Anläufe zur Tiefenbewegung hängen eng mit der oben gewürdigten stärkeren Verräumlichung der Bildarchitekturen zusammen. Durchaus zustimmen möchte ich Schmarsow, wenn er die größere Kreuzigungsfreske auf der Westseite des Gewölbes als einheitliche Arbeit Ambrogios ansieht. Schon die Umsetzung des sog. historischen Kreuzigungstypus der maniera greca (bzw. Duccios) in die bunte Fülle der zeitgenössischen Erscheinungswelt entspricht mehr seiner naturalistisch malerischen Begabung, vollends aber der Aufbau des Bildes in einer Art Vogelschau auf die dichtgedrängte Menge der beträchtlich verkleinerten Gestalten. Wie sie durch Einzelbeziehungen zwischen ihnen mehr pantomimisch als tektonisch zusammengehalten werden und durch manche hinausblickenden Köpfe die Knüpfung mit dem Beschauer hergestellt wird, kann man in Schmarsows feinfühliger Erläuterung von Gruppe zu Gruppe verfolgen. Die Flächenrhythmik ist hier bereits der Raumillusion untergeordnet, auf deren Zustandekommen auch die Schrägstellung der Schächerkreuze abzielt, sowie unten die Wiedergabe einer ganzen Reihe Berittener in verkürzter Rückenansicht. Zu dieser illusionistischen Höchstleistung (deren Vorstufe man wohl in den Martyrienszenen von Giottos Sakramentsaltar in S. Pietro erkennen kann) stehen die Darstellungen der Endszenen der Passion und der Auferstehung an der nördlichen Schmalwand in vollem Gegensatz. Kreuzabnahme, Grablegung und Höllenfahrt wiederholen in großartiger Vereinfachung die Bildtypen Duccios, und zwar die beiden erstgenannten in reliefmäßigem Aufbau, wenngleich in greifbar körperhafter Auffassung des Bewegungszusammenhanges, die auch die Gestalten der Auferstehung beherrscht. Die Zuweisung dieser vier Fresken an Pietro erscheint mir durchaus gerechtfertigt.

Bevor Schmarsow der „Ausweitung des Stiles“, zu der Ambrogio schon in Assisi mit der Kreuzigung einen so entschiedenen Anlauf nimmt, bis in ihr Endergebnis in den Fresken des Ratssaales von Siena nachgeht, schaltet er ein Denkmal der Kleinkunst ein, dessen außerordentliche Bedeutung für die Beurteilung des Kunstschaffens der Zeit erst durch diese eingehende Besichtigung in helles Licht

tritt. Der 1338 von dem Goldschmied Ugolino Vieri vollendete Schrein des hl. Corporale im Dom zu Orvieto bietet mit seiner in Emailfarben ausgeführten Bilderfolge ein Musterbeispiel »vielgliedriger Einheit« des Darstellungsgehalts. Über dem geschweiften schmalen Sockel, den die Heilsgeschichte von der Verkündigung bis zur Versuchung schmückt, zeigt die eigentliche Schauseite die Legende der Reliquie unter drei der Domfassade entsprechend abgestuften Giebelaufsätzen, die Rückseite in der gleichen Anordnung von je zwei Bildpaaren in drei Reihen die Passion, bei der die Betrachtung einsetzt. Ihre aufsteigende Folge, die Auswahl und teilweise auch die Bildgestaltung der Szenen selbst ist sichtlich durch das Vorbild von Duccios Hochaltar bestimmt. Die Mittel der rechtsläufigen Blickleitung von Bild zu Bild und innerhalb desselben sind die gleichen wie bei ihm und bei den Lorenzetti, bald die Figurenreihung und Wiederholung der Hauptgestalt Christi mit Kontrastwendung einzelner Mitspieler, bald die Gegeneinanderführung der Gruppen, wo ein Andachtsbild wie die Kreuzigung sich einschiebt, aber auch die Gestaltung des Schauplatzes mittels Verteilung der Bäumchen und Bildarchitekturen und, wie ich hinzufügen möchte, die Schrägansicht der letzteren von links, in mehreren Szenen endlich die fünffache Bogenreihe der Außenfenster des Obergeschosses geöffneter Innenräume oder einer Dachbalustrade. Volle Übereinstimmung besteht auch in der Raumgestaltung selbst, nur ist sie einfacher als bei den Lorenzetti. Wir finden das in Untersicht gegebene Kreuzgewölbe, die perspektivisch verkürzte zweireihige Kassettendecke und das vorhängende Konsolendach mit gemusterter Wölbung ohne Mittelstützen, dazu ornamentale Hintergründe. Das ist nun gerade der Formenschatz, den wir als Gemeinbesitz des Meisters der Franzlegende, z. T. auch Giottos in Padua und der Sienesen, für ihre einheitliche Quelle, die römisch-umbrische Buchmalerei und ihre sienesische Abzweigung, voraussetzen müssen. Daher kann ich in der ganzen Bilderfolge nur den unmittelbaren Niederschlag der letzteren in der Zierkunst erblicken. Und weiter ziehe ich daraus den Schluß, daß diese gesamte Bildgestaltung, der Duccio nur mit halbem Erfolge die Bildtypen der Maniera greca zu unterwerfen sich bemüht, was erst den Lorenzetti gelingt, in der gotischen Miniatur wurzelt. Das Reliquiar spiegelt sie gewiß schon in fortgeschrittener, durch die Rückwirkung der Tafelmalerei bereicherter Stilbildung wieder. Ihr Höchstes leistet sie begreiflicherweise, wo es einen ganz neuen Bildstoff frei zu gestalten gilt, wie in der Legende des hl. Corporale. Da Duccio und Simone nachweislich und die Lorenzetti aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Miniaturtechnik ausübten, liegt es sehr wohl im Bereich der Möglichkeit, daß Ambrogio dazu die Vorlagen geliefert hat, wie Schmarsow annimmt, und zwar auch für die Passionsfolge und die Sockelbildchen. Ganz sichere Anhaltspunkte vermag ich freilich dafür nicht zu sehen. Denn die Übereinstimmung der Szene des Consistoriums aus der Reliquienlegende mit der Freske der Obödienzerklärung des hl. Ludwig in S. Francesco sowie der Darstellung im T. mit derjenigen Ambrogios von 1342 (s. o.) in der Wiedergabe des Innenraumes mit Umgang beruht m. E. nur auf dem gemeinsamen, hier noch einfacher gehaltenen Bildschema. Ebensowenig begründet die Darstellung der Stadt Orvieto in Niedersicht in der Prozessionsszene des Reliquiars eine Sonderbeziehung zu seiner Stadt- und Landschaftsfreske im Ratssaal. Wir werden daher wohl eher mehrere Zeichner (bzw. Miniaturisten) für die nacheinander ausgeführten Bilderreihen anzunehmen und deren Verschiedenheiten und Schwächen nicht nur aus der Vergröberung durch den — offenbar sehr gewiegten — Goldschmied zu erklären haben. Wichtiger als die ungewisse Zuschreibung der Vorlagen an Ambrogio erscheint mir auch hier die von Schmarsow festgestellte Geltung der gleichen Gestaltungsgesetze für die Kleinkunst. Durch ihre Ableitung aus der Buchmalerei aber

glaube ich seine Grundanschauung von der Behandlung des Bildstoffes nach dem fortschreitenden Verfahren der Dichtkunst nur noch verständlicher machen zu können. In der sienesischen Miniatur dürfen wir andererseits mit einer Kreuzung der Stilrichtung Duccios und der Lorenzetti rechnen, wie sie hier vorliegt. Der Schrein des Corporale bezeichnet in der Kunstentwicklung des Zeitalters die Wendung zur Systematisierung des gesamten Darstellungsgehalts. Das weltliche Gegenstück dazu erblickt Schmarsow in Ambrogios um dieselbe Zeit entstandenen Fresken der Sala della Pace. Hier stehen einander die Allegorien des guten und des schlechten Regiments an den Schmalwänden und die Sittenbilder ihrer Wirkungen an den Langseiten paarweise gegenüber. Die wohlerhaltene Lebensschilderung derjenigen des guten ist wieder in das Stadtbild zur Linken und das landschaftliche rechts aufgeteilt, deren Einzelheiten sich nur im Entlangschreiten oder -sehen von links her ablesen lassen. Die Gestalten kommen aber zumal im ersteren dieser Blickbewegung entgegen und folgen ihr erst, wo der Schauplatz zur Landschaft abfällt, größtenteils. Der zweistreifige Aufbau der zugehörigen allegorischen Bilder beruht hingegen ganz auf dem symbolischen Gedankenzusammenhange und wird aus diesem heraus in einer bisher noch nicht erreichten Klarheit der dieser Anordnung der Tugendpersonifikationen zugrunde liegenden Beziehungen erläutert, — ebenso die Bildgestaltung des Gegenstückes mit den Lastern. Durch die zwischen den Querbalken der Decke eingefügten Monatsbilder und die unter den Wandkonsolen verteilten freien Künste wird die Eingliederung der in sich geschlossenen großen Bildfelder in den architektonischen Raum bewirkt. Die Einführung der allegorischen Gestalten in die Darstellung des zeitgenössischen Lebens durch Ambrogio sieht Schmarsow schon in einer ihm zuzusprechenden Freske der Madonna mit der ihr zu Füßen liegenden Eva in Montesiepi bei S. Galgano und auf seiner Altartafel in Massa Maritima vorbereitet, wo die drei theologischen Tugenden sie, auf den drei in Weiß-Grün-Rot gefärbten Stufen aus Dantes Purgatorio (IX, 94—102) sitzend, umgeben.

Fassen wir nun vor der anschließenden Schlußbetrachtung noch die übersprungenen beiden Abschnitte über die Reliefkunst des Trecento ins Auge, und zwar in umgekehrter und dadurch wiederhergestellter chronologischer Folge. Die Würdigung der Fassadenreliefs von Orvieto bietet eine vorbildliche Leistung methodischer Enträtselung eines Denkmals. Schmarsow konnte hier auf dem Ergebnis seiner früheren Untersuchung (s. o.) fußen, durch die er für den ersten Entwurf der Domfassade die Urheberschaft des Ramo di Paganello erwiesen hat, in dessen Hand die Bauleitung von 1293—1302 lag. Von ihm ist bezeugt, daß er zuvor um 1288 in Siena einer Werkstätte vorstand, in der er als Werkleute Söhne und Neffen beschäftigte, und daß er schon vor 1281 jenseits der Alpen gewesen war. Auf französische Vorbilder weist denn auch der schon im Entwurf vorgesehene Reliefschmuck der vier Fassadenpfeiler zurück, vor allem die ihnen gemeinsame aufsteigende Ranke als dekoratives Gerüst. Da sie nur am zweiten, die Marienlegende tragenden Pfeiler als Wurzel Jesse sinnvoll aufgefaßt ist, muß es hier seinen Ursprung haben und für die beiden stilistisch eng zusammengehörigen inneren Pfeiler zum mindesten im Entwurf bereits die Bildgestaltung vorgezeichnet gewesen sein, wie auch die durchweg auf die Ablesung von unten nach oben und von links berechnete Anordnung der Szenen. In inniger Wechselbeziehung stehen aber auch die beiden sie umklammernden Außenpfeiler als Träger der Schöpfungsgeschichte links und des Weltgerichts rechts. Und dem entspricht ihre nähere Stilverwandtschaft. Streng gotisch ist ihr einreihiges Halbrelief, das zur Zerlegung der Handlung in Einzelmomente reizt, wie in der Geschichte des ersten Menschenpaares, gotisch das ge-

reifte Verständnis des Akts auch in Bewegungsstellungen, z. B. in dessen zusammengekrümmter Haltung vor Gottvater nach dem Sündenfall und bei dem Brudermorde Kains, geschult aber wohl an den Gestalten der Auferstehenden in den Särgen französischer Portalplastik, die am vierten Pfeiler als solche in dichtem Gedränge das linke unterste Relieffeld füllen. Französische Schulung verrät auch das Blattwerk sowie der aristokratische Christustypus des Logos. Für den besonders sorgsam gearbeiteten ersten Pfeiler werden wir daher mit Schmarsow Ramo selbst als ausführenden Meister, für den vierten jedenfalls als Beaufsichtigenden und manchmal Eingreifenden annehmen dürfen. Während dort die alttestamentlichen Erfinder der Wissenschaften und Künste die beiden Hälften des obersten Reliefstreifens füllen, trägt das Gezweig der Ranke hier über den Schrecken der Hölle den Aufstieg der Seligen, und zwar von unten beginnend mit der Begrüßung (oder Abweisung) durch die Engel, links die Glaubenshelden und Ordensstifter, rechts die heiligen Frauen, zuoberst den Chor der Apostel und großen Kirchenlehrer, aufblickend zur Mandorla Christi, die von den Marterwerkzeugen als Trophäen und zwei posaunenblasenden Engelpaaren umgeben ist. So spricht das Ganze mehr die Errichtung des Gottesreiches als das Gericht aus. Es geht uns hier eine Ahnung von dem Reichtum des religiösen Vorstellungslebens der Zeit auf, das erst gut zwanzig Jahre später in Dantes Paradiso seinen dichterischen Ausdruck gefunden hat. Das innere Pfeilerpaar zeigt wieder in der dekorativen Flächengliederung durch die sich auf beiden in kreisförmigen Verschlingungen ausbreitende Ranke, die hier wie dort gleich mager beblättert ist, und durch die Hinzunahme der zurückspringenden Seitenabsätze der Pfeiler für den überreichen Bildstoff weitgehende Übereinstimmung. Auf dem linken ist im untersten Streifen der liegende Jesse als Träger des Wurzelblatts in größerem Maßstabe als die ihn und diese beiderseits zu dritt umgebenden Propheten und alle rankenfüllenden Figuren dargestellt. In den lanzettförmigen Mittelschlingen stehen David und andere Vorfahren, zuoberst die unter dem sitzenden Christus thronende Gottesmutter. Zu den Königen aus Davids Stamm treten von beiden Seiten Propheten paarweise heran, hinter denen Szenen aus der Geschichte Noahs, Abrahams, Ezechiels Vision, Judiths Tat, Heliodors Vertreibung u. a. m. die Kreisschlingen füllen und von Apostelgestalten auf den abgesetzten Nebenflächen begleitet sind. Man kann auch hier auf die Berührung mit Dante hinweisen, der manche dieser Bezeugungen der göttlichen Hilfe in seinem Purgatorio vorbringt. Die Ausführung ist eine ungleichmäßige, besonders oben, am sorgfältigsten bei den Königen. Die Maria zeigt Verwandtschaft mit der Holzmadonna der Domopera, die altertümlicher ist als diejenige Lorenzo Maitanis über dem Portal, ebenso die Deborah. Schmarsow scheint daher geneigt, Ramos Hand in diesen Gestalten u. a. m. anzunehmen, daneben aber noch zwei andere in verschiedenen Szenen und schreibt somit den zweiten Pfeiler der Paganellischule zu. Und dafür spricht in der Tat die durchaus übereinstimmende Gestaltenbildung und fließende Gewandbehandlung, wenngleich die Proportionen z. T. etwas schwerere sind und der Bohrer die Falten tiefer gräbt und die Haare reichlicher gefurcht hat. Auch am dritten Pfeiler werden wir die etwas abweichende Rankenführung kaum auf Maitanis Rechnung setzen dürfen. Die Einrollungen auf den Seitenabsätzen sind sichtlich durch die vereinfachte Füllung mit den Halbfiguren von Engeln der Himmelsleiter, die hier dargestellt ist, verursacht. Die Propheten sind offenbar als Lückenbüßer an die Stelle der Könige von drüben versetzt, die großen Kreisschlingen beiderseits mit den mehrfigurigen Reliefbildern des Heilandslebens gefüllt. In diesen, zumal in den vier unteren Jugendszenen, erkennt nun Schmarsow — zweifellos mit Recht! — die Art Andrea Pisanos. Doch glaubt er die schon in der Dar-

stellung i. T. einsetzende Vergröberung des Stils in der weiteren Folge ihm nicht zutrauen zu dürfen, wohl aber seinem Sohn und Nachfolger in der Dombauleitung Nino. Und so verrückt er die Ausführung des dritten Pfeilers sogar über Maitanis Tod (1330) in die letzten Vierziger-Jahre. Diese Lösung kann m. E. ungeachtet der sicheren Stilkritik nicht befriedigen. Denn diese enthält, wie Schmarsow selbst fühlt, schwer erklärbare Widersprüche. Für den Entwurf nimmt er auch hier noch Ramos Urheberschaft in Anspruch, auf die manche französischen Züge, besonders in der Geburt und der Anbetung der Könige sowie auch in der Darstellung i. T. die szenischen Beigaben sprechen, für die Ausführung andererseits die (fortbestehende ?) Werkstatt desselben, da manche Figuren einen „Rückfall" in deren Technik verrieten. So würde Andreas und Ninos persönlicher Anteil sich auf das „Vormodellieren" beschränken. Allein wir haben kein Recht, ein solches Zwischenverfahren für die Steinplastik des Trecento vorauszusetzen. Auch würde das die weitgehende Übereinstimmung mancher Typen, besonders der Engel und des Gekreuzigten mit denen des zweiten und sogar des ersten Pfeilers, ja die im wesentlichen doch gleichartige Auffassung von Körperbau und Gewand nicht erklären. Alles das spricht vielmehr für gleichzeitige oder unmittelbar anschließende Entstehung auch des dritten, wie es am nächsten liegt, und nicht erst nach einem Zeitraum von fast 50 Jahren. Es sind die urkundlichen Zeugnisse von Andreas Berufung zum Bauleiter, die allein diesen Fehlschluß verschuldet haben. Es ist Andrea, und es bleibt Schmarsows Verdienst, ihn hier zuerst erkannt zu haben, aber nicht der alte, sondern der junge, der als Gehilfe Ramos, und vielleicht noch Maitanis, gearbeitet haben muß, und zwar schon am zweiten Pfeiler zusammen mit dem ersteren. Ist doch dort der hinaufweisende Prophet der unteren beiden Streifen der Vorläufer seines (nicht Ninos) Bettlers aus dem Portalrelief von S. Martino in Pisa und mancher Prophetenkopf ein solcher seiner Patriarchen am Campanile in Florenz sowie der Salomos der hl. Reparata der Domopera. Am dritten Pfeiler aber ist der Christus der Taufe und des Noli me tangere dem dortigen und sogar dem der Bronzetür nächstverwandt. Doch kann ich eben nicht den abgeklärten Stil der letzteren als Vorstufe ansehen, sondern in Orvieto nur Andreas Jugendstil erkennen, der noch dem der Pisani in seiner massigeren Formensprache näher steht, wie ja auch Schmarsow Beziehungen zu den Kanzeln erkennt. Seine spätere Berufung nach Orvieto mag durch die frühere Betätigung mitveranlaßt worden sein. Von Ninos Beteiligung hingegen sehe ich keine sichere Spur, — sie bleibt bestenfalls Hypothese.

Was hat denn die Wandlung im Stil Andreas hervorgerufen? Die Antwort darauf ergibt sich aus der vorangehenden Betrachtung seiner Baptisteriumstür. Hatte Schmarsow schon früher die Befolgung strenger Kompositionsgesetze, beruhend auf der zusammenfassenden und wieder ausweitenden Kraft des Vierpaßrahmens, für sie erwiesen, so weiß er hier ihren Einklang mit der allgemeinen Anschauungsweise der Zeit zu beleuchten. In Bilderpaaren, die jedesmal gewissermaßen Vorspiel und Haupthandlung umfassen, ist die Legende des Täufers auf beide für sich abzulesenden (geöffneten) Türflügel verteilt, und nur die acht Tugenden der unteren beiden Reihen schließen sich um den Türspalt der vereinigten Hälften zum Sockel zusammen. Innerhalb des Einzelbildes aber herrscht wieder die Zweiteilung der gereihten Gruppen vor, wenn nicht in Hauptszenen, wie in dem Agnus Dei, Johannes der Protagonist zur beherrschenden Mittelfigur wird oder Christus in der Taufe. Ebenso selten und erst in den Bestattungsszenen geht die rhythmische Reihung durch das ganze Bild oder wird die Horizontale oder Diagonale zur Dominante. Dazu kommt, daß jeder Vorgang gleichsam in einen (meist unsichtbaren) quadratischen Bildrahmen mit fester Standebene eingeschlossen ist. So ordnet sich die Reliefgestaltung

viel gleichmäßiger in Pläne als in Orvieto. Allein das bedeutet keine Rückkehr zum einreihigen Reliefstil eines Guido da Como, sondern hat seinen tieferen Grund in der unverkennbaren Einwirkung von Giottos Monumentalstil, was der Verfasser ja selbst s. Z. erwiesen hat. Nicht nur Entlehnung einzelner Gestalten in leichter Umbildung aus der Bilderfolge der Peruzzikapelle, wie der Maria bei der Namengebung oder des Violinspielers bei dem Gastmahl, bezeugen sie, sondern auch gewisse Bewegungsstellungen wie das starke Vorbeugen bei feststehendem Unterkörper des Jünglings am Kerkergitter (vgl. dazu z. B. die Träger bei der Erweckung der Drusiana). Und zugleich mit dem Körpergefühl hat sich die Gewandbehandlung zum Einfacheren gewandelt, wenngleich der gotische Goldschmied auf das Linienspiel nicht verzichtet. Vielleicht hat das monumentale Vorbild auch die absteigende Folge der Erzählung bestimmt.

Die übrig bleibenden letzten Seiten des Buches führen uns in Florenz an den Punkt heran, wo der erzählende Stil seinen Abschluß in der systematischen Zusammenfassung des Bildstoffes erreicht, wie in Siena durch Ambrogio. Ein Jahrzehnt später geschieht das in der Strozzikapelle von S. M. Novella, indem die Verleihung des Buches der Weisheit an Thomas von Aquino auf dem Altarbild A. Orcagnas durch die vier Deckenbilder seiner Vereinigung mit je einem Tugendpaar ergänzt und in den Zusammenhang der drei Wandgemälde eingefügt wird, von denen das Weltgericht an der Fensterwand die Trennung der Gerechten und Verdammten veranschaulicht. In der Höllenfreske wirkt schon Dantes Vorbild unmittelbar auf die Darstellung des Straforts als „Zellengefängnis" ein, während im gegenüberstehenden Paradiese der Maler an der leiblichen Erscheinung der Seligen in altertümlicher Staffelung festhält, in der ich noch kein Hervorquellen aus der Tiefe erkenne. Noch fester in sich geschlossen ist der um 20 Jahre spätere Bildschmuck des Kapitelsaales, in dem sich an den festen Kern der Passionsfolge an der Altarwand und den beiden Gewölbkappen der Mittelachse durch die Zwischenglieder des Pfingstwunders und der Navicella in den quergestellten Kappen die Dominikanerallegorien an den Seitenwänden anschließen, der Triumph des Thomas in strenggegliedertem systematischem Aufbau rechts und die dramatisch belebte Ketzerbekehrung durch die Domini canes in wechselnder Blickführung links. Die doppelte Bilderreihe der Taten des Petrus Martyr an der Eingangswand bildet nur eine Ergänzung, die ich jedoch weniger als Legende zur Erbauung nach der Predigt auffassen möchte wie als Übergang aus der Gedanken- in die Tatenwelt der Wirklichkeit, — zugleich aber aus der schon gelockerten Rhythmik der Ecclesia militans in den vollen Illusionismus der Raumgestaltung. Wir stehen also auch hier am Wendepunkt, wie im Campo Santo zu Pisa, dessen berühmte Bilderfolge Schmarsow wegen solcher Zersetzung durch den novellistischen Geist einer neuen Zeit von der Betrachtung ausschließt.

„Das Zeitalter Dantes geht" damit „zu Ende", — d. h. das Zeitalter, aus dessen Geist seine Dichtung geboren ist, was ich nicht „im Sinne einer unmittelbaren Wirkungsperiode seines Geistes und seiner weltumspannenden Schöpfung" verstehen möchte. Deren Wirkung als Bildstoff beginnt im Gegenteil erst hier und steigt zusehends, wie die Zunahme der Buchillustration der Commedia bis zum ersten Höhepunkt in Botticellis Federzeichnungen beweist. Fortan wächst sie aber wie alle Dichtung von bleibender Bedeutung in die Anschauungsweise jeder neuen Zeit hinein. Was Schmarsow meint, ist wohl, daß ihre innere Form der epischen Schilderung und die Sprachform ihrer rhythmischen Gestaltung aus demselben Lebensgefühl geboren ist wie die bildende Kunst seines Zeitalters oder umgekehrt. Er hat unzweifelhaft recht, wenn er die Rhythmik für das Grundgesetz auch der letzteren

sowohl in ihrer Bildgestaltung wie in ihrer Raumgestaltung ansieht, denn die erstere ist ja noch überwiegend Flächen(bzw. Relief-)komposition mit Knüpfung der Beziehungen von Figur zu Figur. Zwei Einschränkungen sind aber zu machen, wie wir gesehen haben. Die überlieferten älteren Bildtypen fügen sich nicht völlig der Rhythmisierung (bei Duccio), und mit dieser kreuzt sich bereits der neue Gestaltungstrieb der Erschließung der Tiefe. Giotto gelingt noch der Ausgleich, aber schon in seiner Schule beginnt die Auflösung der Flächenkomposition so gut wie bei Ambrogio Lorenzetti. Wer aber deswegen die Geltung des rhythmischen Gestaltungsgesetzes überhaupt bezweifeln wollte, vergäße, daß ein solches sich nirgends rational verwirklicht, — es sei denn in der Architektur, wo es auch am klarsten zutage tritt. Sein Vorhandensein als wirkende Triebkraft bleibt gleichwohl unverkennbar. Das Bemühen um ihren Nachweis zieht sich als roter Faden durch das ganze Buch, und ihn überall bloßzulegen, mußte hier meine Hauptaufgabe sein. Aber man würde irren, wenn man an dasselbe in der Erwartung herantreten zu müssen glaubte, eine dürre Aufrechnung der formalen Struktur der Kunstwerke vor sich zu haben. Diese ist nur in die Betrachtung eingeflochten, die ganz auf das Nacherleben durch geduldige Versenkung in den Vorstellungs- und Gefühlsgehalt der Denkmäler gerichtet ist. In fein berechnetem Aufbau steigt sie von dem einleitenden Kapitel der Pisaner Plastik über die Architektur zu den Kompositionsgesetzen der Bilderzyklen auf. Auch kunstgeschichtliche Streitfragen über ihre Entstehungszeit oder die Urheberschaft an ihnen werden mehr nebenher erledigt, und es kommt wenig darauf an, ob in jedem Falle die endgültige Lösung gefunden ist. Hauptsache bleibt die beschreibende Durchdringung der Darstellung in unmittelbarer Anschauung. Ohne diese kann sie auch den aufmerksamen Leser vielleicht ermüden. Die reichliche Auswahl der Abbildungen aller Hauptdenkmäler in dem zugehörigen Tafelbande kann solchem Bedürfnis noch nicht vollkommen genügen. Man wird gut tun, die photographischen Aufnahmen immer zur Hand zu haben. Dann wird die Vertiefung in das Kunstwerk unter der Leitung des kundigen Führers zu hohem Genuß durch das Eindringen in das in ihnen beschlossene Lebensgefühl der Zeit, von dem die flüchtige genießerische Betrachtungsweise des subjektiven Kunstempfindens meilenweit entfernt bleibt. Manche Abschnitte kommen in der dichterischen Wärme des Nacherlebens Goethes Kunstaufsätzen ganz nahe, vor allem die Würdigung der Baptisteriumstür des Andrea Pisano. Und ein klassisches Gepräge trägt auch die Sprache. Freilich kommt sie dem Leser nicht mit leichtem Geplätscher oder schäumenden Sturzwellen entgegen wie bei geistreich sein wollenden neueren Kunstschriftstellern, sondern fließt in breitem Strom dahin, von dem er sich tragen lassen muß. Sie hat Fülle und schöpferische Ausdruckskraft ohne Glanzlichter, weil sie immer aus der inneren Anschauung quillt. Geistige Spannkraft aber muß der Leser besitzen, der den Inhalt des Buches ausschöpfen will. Es wird ihm reiche Belehrung bringen, mag es der angehende Jünger der Kunstwissenschaft oder Kunstfreund sein, der sich auf die Besichtigung der Denkmäler des Trecento in Italien geistig vorbereitet, oder der Hochschullehrer, der sich von ihrer stilkritischen Beurteilung zur tieferen Erkenntnis des Kunstwollens der Zeit erheben will.

Berlin. O. Wulff.

Julius Petersen. Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. Leipzig 1926. Quelle & Meyer. IX und 203 S. Gebunden 8 Mk.

Der bekannte Berliner Literarhistoriker J. Petersen hat in dem vorliegenden Buche den Versuch einer „Wesensbestimmung der deutschen Romantik“ unternom-

men. Der Titel „Wesensbestimmung“ darf jedoch nicht so aufgefaßt werden, als ob hier eine Wesensbeschreibung der deutschen Romantik auf Grund eines unmittelbaren Quellenstudiums gegeben würde. Es handelt sich hier vielmehr darum, die bisherigen, der Romantik gewidmeten Forschungen der deutschen Literaturgeschichte zu überschauen, ihre Ergebnisse zu überprüfen und von einer höheren, gleichsam überparteilichen Warte aus eine neue zusammenfassende Einheit zu finden, die allen diesen so verschiedenen Wesensauffassungen der Romantik zugrundeliege. Der Titel umschreibt gewissermaßen also nur das „Thema des Themas“, wie der Verfasser im Vorwort selber sagt. Wir empfangen m. a. W. einen Rundblick über den Stand der gegenwärtigen Romantikforschung, der sich sowohl durch seine Vollständigkeit als auch durch die Eröffnung zahlreicher neuer Gesichtspunkte auszeichnet. Aber mit dieser Überschau über die Romantikliteratur gibt nun der Verfasser nicht nur eine „Einführung“ in das Sondergebiet der Romantik, sondern auch zugleich eine solche in die „moderne Literaturwissenschaft“ überhaupt. Denn innerhalb der Literaturforschung hat seit der Jahrhundertwende die Beschäftigung mit der Romantik ein „derart erdrückendes Übergewicht gewonnen, daß, von einem gewissen für die Barockzeit erwachten Interesse und einer zart aufkeimenden Neigung zum Mittelalter abgesehen, die heutige Literaturgeschichte beinahe mit Romantikforschung gleichgesetzt werden kann“ (S. 2). Der Mensch von heute dürfe zwar schwerlich Romantiker genannt werden, aber in seinem allgemeinen Gegensatz gegen Rationalismus, Mechanismus und Materialismus, in seinem religiösen und metaphysischen Drang nach ewigen Werten und in seinem Streben, die Dinge von innen zu sehen, fühle er eine Wahlverwandtschaft, die ihn zur alten Romantik treibe. Und fernerhin sagt der Verfasser mit vollem Recht: „Der Geist der Romantik erfaßt die Dichtung, die Malerei, die Architektur, die Musik, die Philosophie, den Religionsbegriff, die Natur-, Staats- und Geschichtsauffassung, die Politik, schließlich die Wissenschaft überhaupt, die aus romantischer Philosophie, romantischer Naturwissenschaft und romantischer Geschichtsauffassung eine neue Geburt erfahren hat.“ Der Kern des Petersenschen Gedankenganges liegt aber darin, daß eine Wissenschaft, „die heute diesen großen Zusammenhang des romantischen Geistes erfassen will, selbst romantisch sein muß“. So habe auch die moderne Geistesgeschichte, die dem Vorbilde und den Anregungen W. Diltheys folgt, ihre Wurzeln in der Romantik, und man könne sie am besten als „progressive Universalwissenschaft“ bezeichnen. (S. 7.) Die geistesgeschichtliche Betrachtungsweise der neuesten Literaturwissenschaft habe gelegentlich auch in der Form romantische Züge: „etwas Fragmentarisches, Chaotisches, Gärendes, im Problemreichtum Unbegrenztes, in geistreichen Formen Spielendes, das Paradoxe Suchendes, durch leuchtende Form Blendendes — positiv gesagt: einen starken künstlerischen Zug . . .“, sie werde von dem sehnsüchtigen Drang nach Einheit beherrscht, der um so romantischer ist, „je weniger es gelingt, die absolute Einheit zu erreichen . . .“ (S. 8.) Das Suchen nach Einheit charakterisiert sich — nach Petersen — in den drei modernsten Strömungen der deutschen Literaturwissenschaft: in der ethnologischen (Einheitsprinzip: Stammesverwandtschaft), in der ideengeschichtlichen (Einheitsprinzip: Geistesverwandtschaft) und in der ästhetischen Strömung (Einheitsprinzip: Stilverwandtschaft). Daneben unterscheidet er noch eine soziologische und eine generationsmäßige Grundrichtung der Forschung.

Wir müssen hier auf die Wiedergabe der Charakteristik dieser Strömungen im einzelnen verzichten und auch auf die Erörterung der naheliegenden Frage, ob nicht noch andere Einteilungsmöglichkeiten dieser Grundrichtungen bestanden haben und ob man nicht eventuell noch weitergehend hätte zusammenfassen können, wie z. B. die sogenannte „ideengeschichtliche“ Richtung mit der „generationsmäßigen“

im Sinne Diltheys. Wir können hier nur auf einige Punkte eingehen, die uns von entscheidender Wichtigkeit und prinzipieller Bedeutung für die Literaturgeschichtsforschung zu sein scheinen.

Zunächst: das letzte Kapitel, das die in den vorausgehenden Abschnitten gewonnenen Ergebnisse abschließend zusammenfassen soll, gibt keine eigentliche Wesensbestimmung der deutschen Romantik, wie der Titel auf den ersten Blick vermuten ließe. Man kann aber den Verzicht auf eine Definition dieses Phänomens insofern verstehen, als ja das ganze Buch eine Reflexion über die Wesensbestimmungen der Romantik darstellt, die die gegenwärtige Literaturwissenschaft getroffen hat, und keine eigentliche Wesensbestimmung selber, gleichsam als Quintessenz der gesamten Darstellung. An Stelle einer zusammenfassenden Wesensbeschreibung der deutschen Romantik werden dagegen Perspektiven der gegenwärtigen Literaturgeschichtsbetrachtung eröffnet und Konsequenzen gezogen, die zwar von Anfang an angedeutet werden, im ganzen aber den Leser dennoch überraschen. Das Buch endet nämlich mit der erneuten Abgrenzung der „Dichtungsgeschichte" von der modernen „Geistesgeschichte", mit der erneuten Aufrichtung eines Dualismus, den einige moderne Literarhistoriker, wie z. B. R. Unger (dem neben H. A. Korff dieses Buch gewidmet ist), überwunden glaubten.

Betrachten wir zunächst diesen Dualismus von „Dichtungsgeschichte" und „Geistesgeschichte", dem noch mehr Dualismen mit Denknotwendigkeit parallel gehen. Von dieser Endposition aus wird überhaupt erst die ganze Grundintention des vorliegenden Buches verständlich: es will nämlich zeigen, daß die gegenwärtige Romantikforschung, die, wie oben gesagt, mit der heutigen Literaturgeschichte fast gleichzusetzen ist, vorwiegend und ihrer Grundtendenz nach „Geistesgeschichte" treibe, oder anders ausgedrückt: daß die moderne Literaturwissenschaft aufgehört habe, Dichtungsgeschichte zu sein, vielmehr in Geistesgeschichte übergegangen sei. Diese geistesgeschichtliche Betrachtungsweise der gegenwärtigen romantischen Literaturforschung sei nun zwar ganz konsequent: denn, da in kaum einer anderen Periode als in der romantischen die Dichtung für die Erkenntnis des „Zeitgeistes" ein solches Gewicht habe, daß ihr Lebenswert selbst den ästhetischen Wert, den sie als Dichtung besitzt, zu übertreffen scheint, so müssen sich für die Betrachtung der Romantik Dichtungsgeschichte und Geistesgeschichte so nahe kommen, daß „man sie beinahe identifizieren könnte". Diese schlechthinige Identifikation stelle indessen ein „besonderes Ausnahmeverhältnis" dar. Methodologisch betrachtet, müßten die beiden Betrachtungsweisen streng getrennt werden, wenn ihnen auch methodische Gleichberechtigung zuerkannt wird; dennoch erscheint die dichtungsgeschichtliche Methode in dem sogleich zu beschreibenden Sinne als die der Erfassung der „Dichtung" adäquatere.

Es handelt sich hier m. a. W., mehr oder minder deutlich ausgesprochen, um eine gewisse Isolierung der sogenannten „Dichtungsgeschichte". Wenn Petersen sagt, für die Dichtungsgeschichte müsse die „Dichtung" im Mittelpunkt der Betrachtung stehen, so ist nichts dagegen einzuwenden. Aber es scheint mir ein Irrtum zu sein, wenigstens jedoch mißverständlich, wenn das Wesen der Dichtungsgeschichte so umschrieben wird, daß sie zur modernen „Geistesgeschichte" im Sinne von Dilthey in einen bestimmten Gegensatz tritt. Es heißt dort: „Für die Geistesgeschichte ist die Dichtung ein zu verarbeitender Stoff, der in gleichem Range steht mit allen anderen Äußerungen des geistigen Lebens und vor oder nach ihnen je nach seiner Ausgiebigkeit bewertet wird ... Für die Dichtungsgeschichte dagegen ist die Dichtung Eines und Alles, der beherrschende Gegenstand und Mittelpunkt einer Wissenschaft, die nur ihr gilt und die so hoch-

mütig sein muß, alle anderen Wissenschaften, auch die Geistesgeschichte, auch die Philosophie, von ihrem Standpunkt aus als Hilfswissenschaften zu betrachten und dem einen Zwecke der Deutung und Erfassung der Dichtung dienstbar zu machen" (S. 182). „Dichtungsgeschichte oder sogar Geschichte der Sprachkunst, die neben der Geistesgeschichte ihre Selbständigkeit behaupten will, darf nicht nur Problemgeschichte sein, denn dann würde sie als Handlangerin der Geistesgeschichte in dieser aufgehen. Mit Verzicht auf die Selbständigkeit aber würde sie nicht nur sich selbst, sondern die Dichtung preisgeben" (S. 181). Inwiefern die moderne Geistesgeschichte die Eigengesetzlichkeit der Kunst gefährdet, ist, soweit es sich um eine geistesgeschichtliche Betrachtungsweise im Sinne Diltheys handelt, keineswegs einzusehen. Freilich ist es richtig, daß nach Dilthey alle einzelnen geistigen Lebensgebiete in einem gleich hohen Range untereinander und zueinander in einer unauflösbaren inneren Wechselbeziehung stehen. Es ist fernerhin richtig, daß die „Magie des Zeitgeistes", der alle Lebensäußerungen eines Zeitalters in gleiche Richtung lenkt, die Voraussetzung und Grundlage geistesgeschichtlicher Betrachtung ist, „deren Ziel in jeder Periode auf die Wurzeln und Daseinsbedingungen solcher gemeinsamen Ausdrucksrichtung eingestellt sein muß, also auf die formenden Kräfte, die ihn gestalteten" (S. 180). Aber bei aller Unterordnung der geistigen Objektivationen, die auf den verschiedenen Sondergebieten des „objektiven Geistes" zu gleicher Zeit geschaffen werden, unter den höheren, gemeinsamen Begriff des jeweiligen „Zeitgeistes" wird doch, wie schon gesagt, die individuelle Eigenart der Kunst nicht gefährdet, ja gerade die Diltheysche Richtung der Geistesgeschichte betont mit allem Nachdruck, daß Wissenschaft, Kunst, Religion, Recht, Staat, Wirtschaft durchaus eigenen Strukturgesetzlichkeiten ihren Aufbau verdanken. Im besonderen hat gerade Dilthey mit nicht geringem Erfolge sich bemüht, der Rationalisierung irrationaler Kulturgebilde entgegenzuwirken. Die „Selbständigkeit" der „Dichtungsgeschichte" erscheint uns also durch die geistesgeschichtliche Betrachtungsweise keineswegs gefährdet; dagegen dürfte eine erneute fachmäßige oder provinzielle Isolierung der Dichtungsgeschichte diesem Forschungsgebiet und seinem Gegenstand selber kaum zugute kommen.

Von einem anderen Gesichtspunkt aus ist aber auch gar nicht einzusehen, weshalb denn überhaupt die gegenwärtige Literarturforschung, die fast ausschließlich der Wesensergründung der Romantik gewidmet ist, die ihr als adäquat und wesensverwandt zuerkannte „geistesgeschichtliche" Betrachtungsweise nicht völlig bejahen sollte, und zwar nicht nur in dem Sinne bejahen sollte, daß sie als eine die Dichtungsgeschichte e r g ä n z e n d e Methode angesehen, sondern vielmehr als d i e der gegenwärtigen Literaturforschung allein entsprechende betrachtet wird. Petersen hat sich für die eine oder die andere Betrachtungsweise nicht ausdrücklich und eindeutig entschieden. Dennoch liegt in der deutlichen N e b e n einanderstellung der beiden Methoden, die sich in der verschiedenen Beurteilung der „Dichtung" als „Mittel" bzw. als „Selbstzweck" trennen, und darin, daß in der gegenwärtigen Bevorzugung der sog. Geistesgeschichte ein „besonderes A u s n a h m e verhältnis" erblickt wird, eine gewisse Befürwortung der Dichtungsgeschichte in dem bereits entwickelten Sinne. So sehr sich also der Verfasser bemüht zeigt, beide Betrachtungsweisen gelten zu lassen, so vermag man sich doch nicht des Eindrucks zu erwehren, daß die „Dichtungsgeschichte" das e i g e n t l i c h e Methodenideal darstellen solle. Denn ein methodisches Ideal darf nicht nur für eine gewisse Zeitepoche gelten, sondern muß allgemeingültigen Charakter tragen. P. stellt aber ausdrücklich die in der Romantik und somit in der gegenwärtigen Romantikforschung großenteils erfolgte, wenn auch nur relative Identifikation von Dichtungsgeschichte und Geistes-

geschichte als einen besonderen Ausnahmefall fest. Es scheint mir hier unerläßlich, noch schärfere Formulierungen zu treffen, die jede Mißverständlichkeit ausschließen.

Suchen wir nun abschließend des Autors Grundposition selber zu verstehen, so scheint mir die hier aufgestellte Antithetik von Dichtungs- und Geistesgeschichte auf die Rickertsche Scheidung zwischen der „individualisierenden" Methode der Geschichtswissenschaft und der „generalisierenden" Methode der Naturwissenschaft reduzierbar zu sein. In diesem Sinne trennt P. auch zwischen der „historischen" Dichtungsgeschichte und der „philosophischen" Geistesgeschichte, wobei noch hinzuzufügen ist, daß er zwischen „Ideen"- und „Geistes"-geschichte nicht geflissentlich scheidet. Anders ausgedrückt: nach P. individualisiere die Dichtungsgeschichte, während die Geistesgeschichte typisiere. Die Geistesgeschichte gehe auf „einen faßbaren Begriff der Romantik überhaupt" aus, „während die Dichtungsgeschichte bei den Romantikern stehen bleibt als einer Einheit, die die Vielheit wesensverwandter und doch wesensverschiedener Persönlichkeiten und verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten in sich schließt" (S. 184). Aber sind das wirklich Gegensätze? Gehören nicht „subjektiver Geist", d. h. also die „Persönlichkeit", und „objektiver Geist", d. h. also der objektive „Ausdruck" der Persönlichkeit unzertrennbar zusammen? Kann nicht jede Persönlichkeit als einmalige Individualität und zugleich als allgemeiner Typus aufgefaßt werden? Und gilt grundsätzlich das gleiche nicht auch für jede geistige Objektivation? Kann die „Geistesgeschichte" nicht beliebig weitgehend „individualisieren" wie „generalisieren"? Fernerhin: ist das Generalisieren und Abstrahieren ein Privilegium der „Philosophie"? Ist Generalisieren und Typisieren nicht die über die Unterschiede von Natur- und Geisteswissenschaft hinausragende Gemeinsamkeit der „Wissenschaft" überhaupt? Jede Wissenschaft, auch die Geschichtswissenschaft, generalisiert die einmalige Gegebenheit notwendig; alles individuell Gegebene ist uns nur zugänglich über das Allgemeine. Ich verweise hier auf die Kritik von P. Kluckhohn (DLZ. 48, 353 f.), auf die grundsätzlichen Auseinandersetzungen Diltheys, besonders auf dessen „Beiträge zum Studium der Individualität" (1895/96), vor allem Ges. Schr. V, 242 ff., alsdann auf den Abschnitt „Individualismus" in Simmels Goethe-Buch, schließlich auf Spranger, Lebensformen, besonders S. 390 f. (6. Aufl. 1927).

Sollte Petersen geneigt sein, auf die Betonung der vermeintlich „philosophischen" Grundtendenz der Geistesgeschichte zu verzichten und den Akzent darauf zu verlegen, Geistesgeschichte als G e s c h i c h t e des subjektiven wie des objektiven Geistes zu betrachten, so würde sich die Antithese von Dichtungsgeschichte und Geistesgeschichte als sachlich nicht bestehend erzeigen. Die Dichtungsgeschichte in dem hier gemeinten Sinne braucht m. E. ihre Autonomie auch dann nicht aufzugeben, wenn sie sich der ausgesprochen geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise bedient.

Der Verlauf der im Anschluß an Petersens Buch zu erwartenden Diskussion wird zeigen, ob es sich bei den hier erörterten Methodengegensätzlichkeiten um solche Antinomien handelt, die auf terminologischen Verschiedenheiten oder auch auf Mißverständnissen beruhen, die sich überbrücken lassen, oder ob es sich in der Tat um methodologische Gegensätzlichkeiten handelt, die in letzten weltanschaulichen Grundpositionen begründet sind, über die nicht mehr diskutiert werden kann.

Die zu dem vorliegenden Buche geäußerten grundsätzlichen Bedenken bedeuten natürlich keinen Einwand gegen seinen Wert, der schon in seiner zeitgeschichtlichen Notwendigkeit liegt. Petersens philosophisch-methodologische Abhandlung, die zur Klärung der schwebenden literaturgeschichtstheoretischen Grundfragen beitragen wird, zeichnet sich, von ihren sachlichen Vorzügen abgesehen, nicht zu-

letzt dadurch aus, daß sie mit voller Energie die Problematik der gegenwärtigen Literaturwissenschaft aufgreift und im Gegensatz zu manchen Fachgenossen der unleugbaren Krisis dieser Disziplin mit vollem Bewußtsein gegenübersteht. Er beklagt auch nicht die gegenwärtige Trübung der methodischen Sicherheit in der Literaturwissenschaft als Verlust einer goldenen Zeit, sondern er erblickt gerade in der Fülle der mannigfaltigen, miteinander ringenden Standpunkte deutliche Symptome eines erstarkenden Bewußtseins und eines Erwachens zu neuem schöpferischen Leben. In dieser Überzeugung einer neuen Wendung im gegenwärtigen Geistesleben darf sich der Autor mit zahlreichen Vertretern der neuen Generation einig wissen.

Heidelberg. Hans R. G. Günther.

Paul Zincke: Paul Heyses Novellen-Technik. Dargestellt auf Grund einer Untersuchung der Novelle „Zwei Gefangene". Karlsruhe, Gutsch, 1927. 278 S.

Die vorliegende, Max Dessoir gewidmete Schrift verfolgt bewußt ein dreifaches Ziel. Sie will erstens der Kenntnis Heyses dienen, zweitens in der Novelle Heyses einen bestimmten Novellentypus kennzeichnen und drittens eine neue Methode aufstellen und bewähren, überhaupt Dichtung kunstwissenschaftlich zu erfassen. In allen drei Rücksichten ist sie verdienstvoll, wenn ihr auch meines Erachtens nicht ganz die Ausnahmestellung zukommt, die ihr Verfasser ihr beilegt.

Ganz vorzüglich ist die viel- und feingliedrige Analyse der als Beispiel gewählten Heyseschen Novelle. Hier ist mit einem wirklich ungewöhnlichen Maße von nachfühlendem Verständnis das konstruktive Kräftespiel einer Dichtung nach allen erdenklichen Gesichtspunkten bloßgelegt, sodaß der Leser in den Stand gesetzt wird, ihren auch noch so versteckten Absichten nachzugehen. Auf Heraushebung von Einzelheiten verzichte ich, weil Zincke alle in Betracht kommenden Momente mit annähernd gleicher Liebe und Sorgfalt behandelt hat und weil diese Momente das Wesen der behandelten Heyseschen Novelle in der Tat erschöpfend klarlegen. Und doch liegt im Vorteil dieser Behandlungsweise zugleich auch ein Nachteil. Würde der Verfasser aus der Analyse dieser einzelnen Novelle unmittelbar Betrachtungen über diesen Novellentypus herleiten, so wäre die Darstellungsweise allerdings folgerichtig geschlossen. Es schiebt sich ihm jedoch — menschlich gewiß verständlich — die Absicht ein, durch die Erforschung dieser einen Novelle Heyses zugleich Gewinn zu ziehen für eine Erkenntnis von Heyses Novellentechnik überhaupt. Dadurch kommt nun aber ein gewisser Zwiespalt in Z.'s Fragestellung; sein Streben vom Einzelfall ins Allgemeine grundsätzlicher kunstwissenschaftlicher Probleme will nicht zusammenstimmen mit seiner Absicht, an diesem Einzelfall zugleich Heyses Novellentechnik überhaupt, oder zumindest in wesentlich typischen Zügen, wie es der Haupttitel seines Buches ja ankündigt, zu kennzeichnen. Beides sind eben im Grunde zwei völlig verschiedenartige Aufgaben, und ihre Scheidung, die Fernhaltung einer von ihnen, hätte Z.'s Darstellung zweifellos zum Nutzen gereicht. Nun verwahrt sich zwar Z. dagegen, etwa eine Entwicklungsgeschichte von Heyses Novellentechnik geben zu wollen: behandeln wolle er nur „die Novellen-Technik dieses Dichters in einem bestimmten Zeitpunkt" und „mit bewußter Ablehnung der Herübernahme von Erörterungen über technische Abweichungen in den früheren Novellen Heyses", doch ergeben sich abgesehen von dem in diesem Fall irreführenden Haupttitel der Schrift trotz oder gerade wegen dieser Ein-

schränkung dann gewisse Unstimmigkeiten, wie ich sie an einem Beispiel erläutern will.

Zincke arbeitet zu verschiedenen Malen und mit vollem Recht Technik und Wirkung des katastrophalen Schlusses der Novelle „Zwei Gefangene“ heraus: wie die ganze Darstellung von weit her darauf hintreibe, wobei sie den Leser bis zuletzt im Unklaren lasse über die Art des Ausgangs, sodaß am Ende seine Erschütterung eine vollkommene sei, und wie die Novelle höchst wirkungsvoll unmittelbar mit der Katastrophe abschließe. Alles durchaus treffende Beobachtungen — für diese Novelle. Darf der Leser von Z.'s Schrift nun nicht aber auf Grund schon ihres Titels erwarten, in dieser mit solcher Betonung entwickelten Stilbeobachtung etwas für Heyses Novellenstil, wenn nicht überhaupt, so doch in weitem Maße Typisches erfaßt zu haben? Nun lese man aber, was ein anderer Erforscher von Heyses Novellenstil gerade zu diesem Punkte schreibt. Max Quadt schreibt in seiner im Druck nicht erschienenen Tübinger Maschinoskript-Dissertation von 1924 (Referent Hermann Schneider) „Die Entwicklung von Paul Heyses Novellentechnik“, die Zincke nicht zu kennen scheint: „Die Wucht der ganzen Erzählung liegt hier [„Die Rache der Vizegräfin“], wie mit Vorliebe bei Heyse, in der Katastrophe, die somit in den meisten Fällen die Höhe der Novelle darstellt, doch bildet sie kaum jemals das Ende der Novelle[1]); mehrfach folgen noch in völlig undramatischer Weise längere Stellen rein epischen Charakters, die an die Katastrophe unmittelbar anschließende Dinge berichten, etwa noch neue Bestätigungen für das Vorhandensein der Katastrophe herbeiführen ... Ist die Katastrophe nicht schon durch ein solches Absplittern an ihrem Komplex undramatisch geworden, so geschieht das aber durchaus in der Mehrzahl der Novellen durch einen der Katastrophe angehängten Absatz, der gewissermaßen die Aufgabe hat, die im Leser durch die Darstellung erregender Ereignisse in der Katastrophe aufgepeitschte Phantasie zur Ruhe zu bringen. So schließen die Heyseschen Novellen alle mit einem sanft verklingenden Ton, die Spannung schwingt allmählich aus, nie findet sich am Schlusse mehr[2]) Gewaltsames, Erschütterndes“[3]) (S. 31 f.). Hier ist also genau das Gegenteil von dem, was Z. an seiner Beispielsnovelle hervorhebt, als für Heyses Novellenstil typisch hingestellt. Und wenn aus diesem Vergleich auch für Quadt folgt, daß seine typische Darstellung eben doch nicht alle Novellen Heyses trifft, so ist für Zincke trotz der eigenen Einschränkung seiner Darstellungsabsicht doch nicht zu leugnen, daß an dieser Stelle — und ähnlich geschieht es auch noch an anderen — der Leser bei ihm irregeführt wird, indem er auf Grund der Darstellung Züge als irgendwie für Heyses Novellentechnik typisch nimmt, die mehr nur zufälliges Kennzeichen einer einzelnen Novelle sind.

Vermittelt also Z.'s Darstellung bei höchst treffender Kennzeichnung einer Heyseschen Novelle keine genaue Vorstellung weder von Heyses Novellenstil überhaupt, noch auch nur von typischen Merkmalen einer größeren Gruppe Heysescher Novellen, so muß man seinen umfangreichen allgemeinen Ausführungen zur kunstwissenschaftlichen Betrachtung und Beurteilung von Dichtungen im wesentlichen zustimmen. In der Tat bestehen noch immer weitverbreitete Unsicherheit und Unwissenheit in der Kenntnis dichterischer Technik bei den Schaffenden nicht

[1]) Von mir gesperrt.

[2]) Das „mehr“ hat hier, wie schon aus dem vorhergehenden „nie“ hervorgeht, nicht temporal-relativen Sinn, sondern steht für „noch“.

[3]) Von mir gesperrt.

minder wie bei den Aufnehmenden, die vor allem auch eine wahrhafte Kritik unmöglich machen. Mit Recht sieht der Verfasser eine Hauptursache dieses Zustands darin, daß man vom Katheder herab vornehmlich Literatur g e s c h i c h t e statt Literatur w i s s e n s c h a f t (als Kunstwissenschaft) getrieben habe, wo man letzteres aber versuchte, vielfach auf Holzwege wie Motivvergleichung, Jagd nach Abhängigkeiten usw. geraten sei. Er gibt dann einen lehrreichen Überblick über die Versuche, eine selbständige Literatur w i s s e n s c h a f t zu begründen, als deren Etappen er etwa Elster, Dessoir, Sievers, Paul Ernst, Steinweg, Walzel nennt (20 ff.). Ihm steht eine geschichtliche Übersicht über Stil und Technik in der deutschen Dichtung von der Renaissance bis zur Gegenwart zur Seite (38 ff.). Besonders nahe steht der Verfasser Dessoir und Walzel, deren Methodik er sich in der vorliegenden Schrift anschließt. Dabei kommt seiner Anwendung doch wohl nicht ganz die Kennzeichnung einer „völlig neuen, in dieser Art zumindest noch nie erprobten Methode an ein dichterisches Kunstwerk heranzugehen" (12), zu; denn im Verlauf der Jahre 1924 bis zum Erscheinungsjahre seines Buches 1927 ist ohne viel Suchen eine ganze Anzahl verwandt gerichteter Schriften zu finden[1]). Und wie sehr gleichgerichtete Untersuchungen heute aktuell sind, zeigt etwa das jüngst erschienene Werk von Ulrich L e o über Fogazzaro[2]), in dem alle wesentlichen methodischen Grundsätze Zinckes ebenfalls, nur weniger anspruchsvoll vorgetragen, verwendet werden. Doch, wie gesagt, was Z. an methodischen Ergebnissen kunstwissenschaftlicher Betrachtung von Dichtungen erbringt, ist im wesentlichen durchaus richtig, seine diesbezüglichen Darlegungen sind durchaus beachtenswert, so daß seiner Schrift dadurch eine über den Einzelfall hinausreichende Bedeutung zukommt. Als besonders belangvoll möchte ich beispielsweise die Darlegung von Abweichungen in novellistischem und dramatischem Aufbau bezeichnen, zu denen man jetzt ergänzend Bernhard B r u c h s gehaltreichen Aufsatz „Novelle und Tragödie: zwei Kunstformen und Weltanschauungen. (Ein Problem aus der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts)"[3]) vergleichen mag. Freilich unterlaufen dem Verfasser auch hierbei Übertreibungen und unvorsichtige Verallgemeinerungen — z. B. möchte ich nicht mit ihm die verdeckte Vorbereitung der Katastrophe als schlechtweg typisch novellistisch bezeichnen —; wie es denn überhaupt den Gesamteindruck von Z.'s Buch stört, daß neben vorzüglich Treffendem manch bedenklich Zweifelhaftes steht. So etwa hätte er seine Untersuchung wohl besser nicht „eine praktische Handwerkslehre der Novellentechnik" genannt (35). Überhaupt betont meines Erachtens Zincke zu sehr das „Herstellen" im Dichten, wenn er beispielsweise schreibt: „indem er ihre spezifischen Spannungsmomente heraus-

---

[1]) Ich greife heraus:

E v e r t h, Erich: „Conrad Ferdinand Meyer. Dichtung und Persönlichkeit". Dresden: Sibyllen-Verlag 1924; vgl. meine Besprechung, die in der „Zeitschrift für Ästhetik", Bd. 23, erscheinen wird.

A h r b e c k, Hans: „Wilhelm Raabes Stopfkuchen. Studien zu Gehalt und Form von Raabes Erzählungen". Phil. Diss. Göttingen 1926.

S c h a r r e r, Walther: „Wilhelm Raabes literarische Symbolik, dargestellt an Prinzessin Fisch". München 1927: Knorr & Hirth; auch als Phil. Diss. München 1927.

H a t z f e l d, Helmut: „Don Quijote als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn." Leipzig-Berlin: Teubner 1927.

[2]) L e o, Ulrich: Fogazzaros Stil und der symbolistische Lebensroman. Studien zur Kunstform des Romans." Heidelberg: Winter 1928. (Sammlung romanischer Elementar- und Handbücher. II. 7.)

[3]) „Zeitschrift für Ästhetik", Bd. 22 (1928), S. 292—330.

zumodellieren versucht“ (74 f.), „er verarbeitet ein Ethos in seine Geschichte“ (83) u. a. m. Allerdings ist ja die Frage der Grenzen von Bewußtem und Unbewußtem in der künstlerischen Leistung ein noch sehr umstrittenes, schwieriges Gebiet; jedenfalls aber scheint es mir unvereinbar, wenn man, wie der Verfasser es tut, die Kunstwissenschaft zwar von der psychologischen Frage „bewußt-unbewußt?“ absehen läßt, dennoch aber von ihr Beachtung der allgemein-kulturellen und der unpersönlichen Stilprämissen fordert.

Das stärkste Bedenken jedoch in Zinckes Heyse-Buch erregen meines Erachtens seine Ausführungen über die Sprache als Kunstmittel in der Dichtung (259 ff.). Der Verfasser verficht kurz gesagt die Ansicht, daß die einmalige sprachliche Fassung für eine Dichtung unwesentlich ist. Da diese Frage von grundlegender Wichtigkeit ist, will ich seine Ausführungen auszugsweise hierhersetzen. „Wir haben ... den Grundsatz aufgestellt, daß wir in dem durch die Idee gestalteten Stoff und vor allem im formalen Gehalt das eigentlich Künstlerische ... zu sehen haben ... Nur dieser Umstand erklärt uns die ... Tatsache, daß ein dichterisches Kunstwerk auch losgelöst von ... der Ursprache annähernd die gleiche, ja bei guter Übersetzung fast dieselbe künstlerische Wirkung hervorrufen kann. Beweis, daß die künstlerische Form in gewissem Sinne etwas Übersinnliches, rein Geistiges ist, das zufällig die Form einer Sprache ... angenommen hat. Darauf beruht ja auch ... die Gewähr für die übernationale Wirkung alles wahrhaft Dichterischen. Halten wir diese zweifelsohne nicht umzustoßende Tatsache fest, so haben wir in der Sprache ... nur das äußere, zufällige Gewand zu sehen“ (259). Wenn Zincke nun auch anschließend mancherlei Einschränkungen zugunsten einzelner Sprachen (der germanischen) und einzelner Dichtungsarten (besonders der Lyrik, von der er, sich unbekümmert selbst widersprechend, einräumt, daß sie „noch schlechthin als unübersetzbar angesehen werden muß“ (260), doch auch des Dramas, bei dem indessen seiner Meinung nach „im allgemeinen sicher mehr als die Hälfte auch in der Fremdsprache zu künstlerischer Wirkung“ (260) komme) macht, so hält er doch die obige These durchaus aufrecht. Hier erscheint mir nun energischer Widerspruch geboten, ist Z. doch bereit, die Prosadichtung fast völlig zu opfern: „im Roman und in der Novelle wird im großen ganzen [auch in der Fremdsprache] nur wenig verloren gehen“ (260). Gerade weil gewiß jeder Einsichtige, wie ja auch Z. selbst, Gradunterschiede in der künstlerischen Bedeutung der Sprache verschiedener Dichtungsarten findet, sollte man sich hüten, einen hier gefundenen minderen Wert als Norm zu setzen, dem minderen Wert eine geradezu ausschließliche Bedeutung zuzuerkennen. Freilich gibt es Dichter — unter den Prosaisten etwa Heyse, wie Z. auch feststellt —, bei denen die Sprache für den künstlerischen Wert kaum von wesentlicher Bedeutung ist. Wie darf man aber solchen negativen Befund im Einzelfall zum Maßstab der Beurteilung überhaupt machen! Würde der Verfasser seine Behauptung etwa auch für Kleists oder für C. F. Meyers Prosa[1]) aufrecht erhalten wollen? Wäre ein ins Englische übersetzter Meyer noch Meyer, ein ins Französische übersetzter Kleist noch Kleist? Zinckes absolut formulierte Behauptung trifft jedenfalls, das scheint mir eine „zweifelsohne nicht umzustoßende Tatsache“, nur etwa für den Unterhaltungsroman zu, für den es freilich belanglos ist, in welcher Sprache er seine Inhalte übermittelt.

---

[1]) Man vergleiche die vorzügliche Darstellung von Meyers Sprache bei Everth, Erich: Conrad Ferdinand Meyer. Dichtung und Persönlichkeit. Dresden, Sibyllen-Verlag, 1924.

Trotz solcher mehr oder minder schwerwiegenden Bedenken möchte ich jedoch zum Schluß nochmals betonen, daß Zinckes Heyse-Buch in gewissen Grenzen ein ganz ausgezeichnetes Buch ist. Das gilt vor allem von der in der Tat mustergültigen Analyse der einen Heyseschen Novelle, deren vielfältige, reiche Ergebnisse für das Verständnis von Prosadichtung überhaupt maßgebenden Wert haben.

Greifswald. Kurt Gassen.

Berichtigung.

Im XII. Band, S. 485, dieser Zeitschrift schreibt Carl David Marcus in einer Besprechung meines Buches „Selma Lagerlöf":

„Nicht einmal Gundolfs großes Goethebuch hat es sonderlich weit gebracht", meint Professor Berendsohn, „obgleich es bahnbrechend war". Er erweckt dadurch den Anschein, daß dieser anmaßende Satz bei mir wörtlich steht. In meinem Buche heißt es S. 216 f. nach eindringlicher Darstellung, welche Aufgaben ich für die Charakteristik der Dichter gestellt sehe: „Bisher fehlen so eindringliche Charakteristiken der gesamten dichterischen Leistung (nur hier von mir gesperrt) für fast alle großen Erscheinungen. Gundolfs „Goethe" ist bahnbrechend und hat Schule gemacht, aber das Werk unterscheidet sich zwiefach von der hier gezeigten Aufgabe. . . ." Meine Auffassung ist also, daß man Gundolfs bewundernswerte Leistung nach einer bestimmten Richtung hin ergänzen soll.

Hamburg. Walter A. Berendsohn.

Schlußwort.

Auch nach der Berichtigung durch Herrn Professor Berendsohn muß ich die Meinung aufrechterhalten, daß ich in meiner Besprechung den Sinn seiner Ausführungen getroffen habe. Zum Beweise führe ich die folgende Stelle seines Lagerlöf-Buches an (S. 217): „Er (Gundolf) will Goethes Gestalt darstellen in Leben und Werk, als wären beide eins. Dadurch bleibt für die eigentliche Künstlerschaft Goethes unendlich viel zu tun übrig (gesperrt von mir). Er tritt an den Dichter heran mit einer vorher festgelegten Auffassung vom Dichter, die aus einer bestimmten philosophischen Auffassung stammt. — — — Es ist Gefahr im Anzuge, daß unsere Wissenschaft von der Philosophie abhängig wird und daß darunter die Probleme dichterischer Weltdeutung leiden." Ich bin überzeugt davon, daß diese Ausdrucksweise es jedem Leser als die Meinung Professors Berendsohns erscheinen läßt, auch Gundolfs großes Goethebuch habe es nicht sonderlich weit gebracht. Daß meine Darstellung durch die Anführungsstriche die Wirkung eines Zitats erhielte, glaubte ich durch die Abschwächung „meint Herr Professor Berendsohn" vermieden zu haben, die meinen Worten das Gewicht eines Referats über die fremde Ansicht erteilen sollte.

Berlin. Carl David Marcus.

Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Auf Anregung des Hamburger Ortsausschusses hat der Vorstand der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft beschlossen, den ursprünglich für Oktober 1929 geplanten Vierten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft auf Oktober 1930 zu vertagen. Nähere Angaben über das veränderte Programm und den genauen Zeitpunkt des Hamburger Kongresses werden in einem späteren Heft dieser Zeitschrift erfolgen.

I.

Zum Geheimnis der Mediceergräber.

Von

Victor von Kleinenberg.

Die historische Kritik hat es sich bislang vornehmlich zur Aufgabe gestellt, den ursprünglichen Plan der Mediceergräber zu rekonstruieren, seinen Veränderungen nachzugehen und die Idee der ersten Konzeption zu entwickeln. In dem Mißlingen einer voll befriedigenden Lösung dieser Aufgabe sieht sie das rätselhafte Geheimnis der Mediceergräber. Bei dieser Einstellung zur Sache finden die in der Lorenzokapelle vorhandenen Denkmäler bei ihr nur ein mäßiges Interesse als selbständige Kunstwerke. Sie erscheinen ihr als aus einem größeren Zusammenhange hervorgerissene rudera, und als solche nur einer geringen Beachtung würdig, da sie ja wesentlich nur als verlorene Glieder einer Gedankenkette gewertet werden. Die ästhetische Wertung kommt dabei völlig zu kurz, namentlich bei den 4 Sarkophagfiguren. In diesen sieht sie nur blasse Allegorien, d. h. dekorative Figuren mit einem gedanklichem Hintergrund, indem sie kritiklos den traditionellen Bezeichnungen von Tag, Nacht, Morgen und Abend folgt. Wo aber die historische Kritik nicht umhin konnte, den Versuch einer wesenhaften Deutung der Figuren zu wagen, ist es bei dem völligen Mangel einer strengen formal-kritischen Methode nur zu gänzlich unzulänglichen Resultaten gekommen. Ungenaue und einseitige Beobachtung hat nur zu einem Wirrwarr widersprechender Meinungen geführt. Anstatt einer ästhetischen Wertung auf kritischer Basis begegnet man nur vagen Gefühlsäußerungen, die sich bei einigen aus Mangel an Verständnis sogar zu respektlosem Tadel an der Kunst des großen Meisters versteigt. Nirgends zeigt sich genügende Einsicht in die höheren Probleme formal-künstlerischer Gestaltung der Plastik, nirgends die grundlegende Erkenntnis, daß auf einen seelischen Inhalt plastischer Figuren nur durch die genaueste einfühlende Beobachtung statisch-dynamischer Haltung und Lagerung sämtlicher Körperteile geschlossen werden kann. Wo dies gelegentlich versucht worden ist, wie von Henke, ist es nur zu flüchtigen Ansätzen gekommen. Alles in allem ergibt sich bei der bisherigen Sachlage ein völliges Versagen der Kritik, was einem Burckhardt den schmerzlichen Verzicht abgenötigt hat: „Es

wird wohl für immer ein ungelöstes Rätsel bleiben, was diese 4 Figuren hier zu bedeuten haben."

Nach alle dem — ist es nicht Aufgabe, ja Pflicht, das bisher Versäumte nachzuholen und die viel umstrittenen Figuren einer vorurteilslosen, durch lebendige Einfühlung gestärkten, formal-kritischen, rein phänomenologischen Betrachtung zu unterwerfen, um das geheimnisvolle Innenleben jener Figuren überzeugend zu enthüllen?

Der Versuch sei gewagt. Ob dieser neue Weg in die Irre führt, oder schließlich zu dem Resultat, daß die künstlerische Weisheit Michelangelos durch tiefstes Erkennen seiner ungeheuren Fähigkeit, im Stein tiefstes Leben zu enthüllen, bewundernd erkannt werden kann, ja, daß sich sogar das noch vorhandene Gesamtwerk der Mediceergräber dadurch in das Licht einer großen bedeutsamen Idee gestellt sieht — wird das Folgende lehren.

Die sogenannte „Nacht".

Die riesige Gestalt einer reifen, etwa 40jährigen Frau ruht auf einer selbständigen, frei durch Decken als Lager behandelten, zu Dreivierteln sich der Rundung des Sarkophagdeckels anschmiegenden, zuletzt über sie hinausreichenden Unterlage. Diese hat im ganzen zur Vertikalen eine Neigung von etwa 45°. Der in Ellbogenbeuge stark nach hinten gestützte linke Arm sichert dem Thorax und demgemäß Schultern und Kopf eine fast normal aufrechte Stellung. Der statische Schwerpunkt der Lage liegt so ausschließlich auf dem Steißbein, daß dadurch eine mühelose seitliche und hochgehende Streckung und Beugung der Beine gewährleistet ist, noch erleichtert durch den Schrägabfall des Lagers. Das linke Bein ist stark, wenn auch nicht übermäßig in der Kniebeuge hochgezogen, so daß Ferse, Knie und Hüftgelenk ein gleichschenkliges Dreieck bilden. Die auf dem Pinienapfel aufgestützte Ferse gibt dieser Stellung die Möglichkeit einer gewissen Dauer. Dann aber ist der linke Oberschenkel aus seiner Normallage nach hinten gebeugt. Durch die hierzu verursachte Kontraktion der Adduktoren auf der Innenseite entstand aber eine Spannung der Muskulatur auf der Außenseite, die M. A. offenbar bewußt stark hervorgehoben hat. Natürlich hat diese Spannung die stärkste Tendenz zum Ausgleich und zur Rückkehr in die Normallage.

Zu dieser ungewöhnlichen (und sicher keinem praktischen Zweck dienenden) Energieentfaltung des linken Beines macht nun der Oberkörper die genaue Gegenbewegung: er dreht sich aus der Normallage seitlich soweit um seine Axe, daß die Brustfläche beinahe schon in der Ebene des Beschauers liegt. Die linke Schulter geht zurück, die rechte mit Oberarm und Ellenbogen soweit nach vorn, daß nun eine gewaltige Spannung

in der Muskulatur der rechten Seite entsteht, durch welche zugleich eine starke Vertiefung der Bauchfalten sichtbar wird. Ober- und Unterkörper sind nun wie die Enden einer Stahlfeder gegeneinander gespannt. Eine Dauer dieser seltsamen Lage ist doch nur denkbar durch Kraftaufwand eines bewußten Willens, was hier durch Lage und Ausdruck des Kopfes ausgeschlossen zu sein scheint. Indessen selbst ohne die Voraussetzung eines krampfartigen Verharrens in diesem Spannungszustand gewinnt eine Dauer desselben anschauliche Möglichkeit durch statische Hilfen: der rechte Ellbogen ist hinter den Oberschenkel verklammert — und so heben sich die Lösungstendenzen in einem Nullpunkte auf. Das Beharren des Ellbogens an diesem Punkte aber wird weiterhin unterstützt durch den lastenden Druck des Kopfes auf die Hand, und dieses wird erst wieder ermöglicht durch das tiefe und schwere, durch die Zerrung der hintern Halsmuskeln geradezu schmerzhafte Vornübersenken des Hauptes. Die Tendenz des schweren Hinsinkens verstärkt M. A. durch die größere Masse des Vorderhauptes in Stirn, Haar und Kopfschmuck und durch Verkleinerung des Hinterkopfes. Der übermäßigen Spannung zwischen rechts oben und links unten entspricht eine übermäßige Lösung zwischen links oben und rechts unten. Der linke Arm zeigt so wenig vitale Spannung, daß der Oberarmknochen durch den Druck fast aus dem Gelenk zu treten scheint. Das rechte Bein folgt energielos seiner Schwere und zeigt einen so schlaffen Muskeltonus, wie ihn gesund Schlafende kaum, eigentlich nur Tote haben. Was für ein Problem, rein statisch-dynamisch betrachtet, sehen wir nun gelöst vor uns? Einen Kräftekomplex, dessen wechselndes Hin und Wieder aufs Feinste aufgebaut und dessen Bestand, wie gering auch immer, an einem zarten und ungeheuer labilen statischen Punkt gesichert ist: an dem Druck des Kopfes auf die rechte Handfläche. Nun denke man: die Augen sind erst halb geschlossen, ein Stück seelischer Spannung ist noch da. Schwindet auch dieses, und fallen die Augen zu — dann sinkt der Kopf um ein Geringes; die Hand gleitet ab, der Vorderarm schnellt nach vorn, der Ellbogen verläßt seinen Druckpunkt — und in momentan gewaltsamer Lösung sinkt der ganze Körper in seine normale Ruhelage!

Der sogenannte „Morgen".

Die Unterlage dieser Figur weist links ein kissenartiges Ansteigen auf, mit weiterhin sanfterem Abfall sich dem Sarkophagdeckel anschmiegend. Sie endet in einer leichten Hochbiegung in dem überhängenden Teil.

Die jugendliche, etwa 20jährige Frau zeigt zwischen Ober- und Unterleib eine starke Spannung. Diese entsteht durch die Gegenbewegung zwischen vorn und hinten. Als Grundhaltung muß eine flache

Rückenlage vorausgesetzt werden. Aus dieser ergab sich durch das Hochziehen und Rückwärtsstemmen des linken Beines ein Überneigen des Unterkörpers, wodurch der Unterleib eine Wendung von ca. 45° nach vorn gemacht hat und nun auf der rechten Beckenseite ruht, Brust und Schultern liegen fast freischwebend etwa im gleichen Neigungswinkel nach hinten, wobei die linke Schulter tiefer gesenkt ist als die rechte. Daß nun jene Spannung zwischen oben und unten auf eine Lösung hindrängt, ist ohne weiteres klar. Ja — es fragt sich, wie in dem Zurücksinken der linken Schulter ein Ruhepunkt überhaupt denkbar ist. Durch bewußte Muskelenergie kann er hier kaum bewirkt werden bei der gänzlichen Erschlaffung der Muskeln des Oberkörpers (mit Ausnahme des Armes) und dem völlig energielosen Ausdruck des Gesichtes. Und doch ist er rein statisch begründet: der noch frei schwebende Oberkörper ist trotz des verstärkten Tiefenzuges von linker Schulter und Arm in Gleichgewichtslage durch das schwere Hinsinken des Kopfes auf die rechte Schulter, das damit zugleich den Hochzug des aufgestemmten Armes verstärkt. Freilich ist diese Lage auch hier wieder sehr zart und labil. Der Stillstand kann durch eine ganz geringfügige Bewegung ausgelöst werden. Welches wird diese sein? Sehen wir zu. Das einzige mit Energie, wenn auch geringer, geladene Glied der Figur ist der linke freischwebende Arm. Seine Haltung und Bewegung kann doch nur eine bewußte oder halbbewußte Zwecktendenz haben. Welches diese ist, wird aus dem Ergreifen des Kopftuches klar. Hier haben einige Erklärer gemeint, sie hole das Tuch hervor, um sich, etwa Kopf und Brust, schamhaft zu bedecken. Eine derartige Herabziehung ins Niedrig-Menschliche widerspricht so sehr der erhabenen Größe der Figur und dem Geiste M. A's, daß sie völlig indiskutabel ist. Es bleibt nur die andere Meinung möglich, daß die Gestalt sich mit dem Tuche die Augen verhüllen will, eine Auffassung, die später noch durch Analyse der seelischen Vorgänge ihre Begründung finden wird. Nun denke man sich die Ausführung ihrer Absicht: indem die Hand den gefaßten Zipfel von hinten nach vorne über das Gesicht wegzieht, muß der Ellbogen angezogen werden und nach hinten ausladend das zarte Gleichgewicht fast schon aufheben. Nun aber kommt der Kopf schon instinktiv der Bewegung der Hand entgegen: er hebt sich von der Schulter, dreht sich leicht nach links gegen die Hand. In dem Moment aber, wo der Druck auf die rechte Schulter aufhört und durch die Gradestellung des Kopfes die Spannung der Halsmuskeln aufgehoben wird, ist das Übergewicht nach hinten entschieden — und der Oberkörper sinkt — ja fällt in die gelöste Rückenlage, dem nun auch das Becken durch Linksdrehung folgt. Der linke Arm sinkt kraftlos herab, der rechte gleitet druckbefreit nach vorn aus. Das Herüberwälzen des Unterkörpers durch den Druck des weggestemmten Fußes kann natür-

lich nur als Anfangsbewegung zum Zwecke des Sicherhebens und Aufstehens vom Lager gedeutet werden. Aber steht sie nun wirklich auf, d. h. wird die Anfangsbewegung nun auch vollzogen? Merkwürdigerweise wird diese Frage von einigen Erklärern bejaht. So Harford: „Sie ist im Begriff, sich „gelinde“ von ihrem Lager zu erheben“, d. h. sie vollzieht das Aufstehen. Bei Springer unklar: „sie wendet sich der Außenwelt zu“ — dies offenbar auch in obigem Sinne gemeint. Gegen diese irrige Auffassung kann nicht stark genug Verwahrung eingelegt werden. Sie ist offenbar aus dem Vorurteil entsprungen, die 4 Figuren seien Allegorien. Das beinahe einzig bildnerisch darstellbare Charakteristikum des Morgens wäre dann, daß der Mensch sich am Morgen vom Lager zu erheben pflegt — darum muß die Figur „aufstehen“ und sich der Außenwelt, d. h. — dem Leben tätig zuwenden. Der Ablauf der Vorgänge wäre dann also so gedacht: eine von Müdigkeit oder starker seelischer Depression belastete Frau erwacht. Sie möchte, wenn auch widerwillig, sich erheben, um aus irgend welchem Zwang aufzustehen. Der Unterkörper hat schon entsprechende Bewegungen gemacht, der Oberkörper zögert noch, w i r d a b e r n a c h f o l g e n und das Aufstehen vom Lager vollziehen. Dem widerspricht der Augenschein völlig. Im ganzen Lagenkomplex des Oberleibes ist nicht die geringste Spannungstendenz für ein zweckmäßiges Überwälzen angedeutet. Selbst der aufgestemmte Ellbogen darf einen hier nicht irreführen. Aus dieser Lage wird niemals ein Aufrichten möglich sein. Als Übergangsstadium zur Vollziehung des Umwälzens sind alle diese Lagen völlig sinnlos. Vergegenwärtigen wir uns den Vorgang des Aufstehens in sinnvoller Aufeinanderfolge: das erste beim Erwachen ist das Aufrichten des Oberkörpers. Kommt der Wille zur Drehung hinzu, so geschieht dies durch Hochstemmen des Arms (hier des rechten), und zwar so, daß der Ellbogen weiter nach links und zugleich nach hinten aufgesetzt wird. Hierdurch balanciert der Rumpf auf Schulter und Kugelgelenk des Arms, die rechte Rippenpartie wird druckfrei und durch Zurücknahme des Ellbogens in der Drehung unbehindert. Zugleich müßte der Wille zum Aufstehen in aufrechter Haltung des Kopfes zutagetreten, und dieser zusammen mit der leichtbeweglichen Hand zur Verlegung des Schwergewichts energisch nach vorn übergeneigt sein. Alle diese Bewegungen haben natürlich stattgefunden, und erst beim Eintritt seelischer Hemmungen sind sie in die dargestellten Lagen gelangt: die linke Schulter ist gesunken, dadurch das Schultergelenk druckentlastet und auffallend hochgedrückt, der Ellbogen leicht nach vorn gerutscht und der Kopf schwer auf die Schulter gefallen.

Die einzig richtige Ansicht ist ja auch schon von Forschern geahnt worden, so Grimm: „sie sinkt wieder zurück“.

Was für ein Problem stellt sich somit unseren Augen dar? Eine blühende Frau in der Vollkraft der Jugend erhebt sich, durch erquickenden Schlaf der Gesundheit gestärkt, energisch (schon Vasari meinte „eilfertig“, Symonds zu stark, „sie fährt auf“) von ihrem Lager, um in die Welt des Tages und der Tätigkeit einzutreten. Da durchzuckt sie eine im Schlaf verloren gegangene furchtbare Erkenntnis: die Augen starren entsetzt, die Stirne zeigt eine tiefe Spannungsfalte, der Mund verzieht sich schmerzlich. Das ganze Gesicht verrät eine völlig deutliche Zwangsvorstellung, gänzlich ohne Müdigkeit oder Schlafbefangenheit. Diese tiefe seelische Depression wirkt als lähmende Hemmung auf den Willensakt: sie sinkt kraftlos halb zurück. Wir sehen sie in dem „fruchtbaren“ Augenblick, der Vorhergehendes und Nachfolgendes zur höchsten Lebensillusion in dem einen Punkt zusammenfaßt, wo Spannung und Lösung ineinander übergehen werden: ein geringes Erheben des Kopfes — und der letzte Widerstand gegen das Niedersinken ist gebrochen — sie muß haltlos zurückfallen!

Der sogenannte „T a g“.

Das Lager dieser Figur zeigt links eine geringere kissenartige Erhöhung als bei der Nacht. Sie dient dem rückwärts gebogenen linken Unterarm daher als bequeme Stütze, biegt sich aber zugleich so weit nach vorn in die Höhe, daß sie der mittleren Rippenpartie vorliegt. Im unteren Teile ragt eine ähnliche Aufwulstung gegen Schenkel und Wade des rechten Beines vor.

Das Gesamtbild des etwa 60jährigen herkulischen Mannes offenbart eine ähnliche starke Spannung zwischen oben und unten, vorn und hinten wie bei der Nacht. Die vorausgegangene Grundhaltung war ersichtlich folgende: die Figur lag mit übergeschlagenen Beinen auf der ganzen linken Seite, vollständig der Wand zugekehrt und durch die Vorsprünge des Lagers in dieser Situation gleichsam umklammert und dauernd festgehalten. Die erste Bewegung zum Zwecke des Aufstehens durch Umwälzen nach vorn entsteht in der Hüfte, die schon fast ganz in die flache Beckenlage gelangt ist, zugleich mit dem Hochziehen des linken Beines, wodurch zunächst das rechte Knie zur Rechtsdrehung freiwerden soll. Dieser Anfangsbewegung ist von oben der Oberkörper nur ganz wenig gefolgt und befindet sich zu zwei Dritteln noch in der Hinwendung zur Wand. Der Oberkörper ist zwar durch den Arm hochgestützt, aber durch die Unterarmlage nach vorn mehr zur Wand hingedrückt als nach vorne zu. Der rechte Arm hat das Schwergewicht noch nicht nach vorn übergelegt: alles dies gewaltige Hemmungen zum Aufstehen, die fast unüberwindlich erscheinen. Durch die Gegendrehung von Ober- und Unterkörper entsteht nun eine ganz gewaltige, schmerzhafte Spannung

im Unterleibe, die ja auch in dem Anschwellen der Muskulatur sichtbar wird. Eine andere, nicht minder schwere Spannung ist durch die fast rechtwinklig zur Schulter gestellte Kopfhaltung in den Hals- und Schultermuskeln eingetreten. Geringer ist die Spannung zwischen den Oberschenkeln, die gegeneinander tendieren, aber ihren Halt in dem Punkte finden, wo Fußgelenk und Knie Druck und Gegenzug aufheben. Alle diese Spannungen drängen auf Auslösung. Kann eine solche bei diesen Hemmungen ohne statische Hilfen überhaupt eintreten — und wie dann? Die Antwort hierauf gibt uns die ungeheure Anspannung der Muskeln des rechten Arms. Die hierin gesammelte Willensenergie bereitet deutlich eine Aktion vor: der rechte Arm wird mit ungeheurer Wucht nach vorne und schräg links hingeschleudert werden: nun wird die linke Schulter herumgerissen, sie zieht den hindernden linken Arm mit sich, die Spannungen in Schulter und Leib sind gelöst, der Oberkörper gelangt völlig in die rechte Seitenlage, in die auch das rechte Bein unter dem linken Oberschenkel hervor mitgerissen wird, so daß dieser selbsttätig in die gewollte Stützlage kommt (wie beim Morgen) — und so das Aufstehen gewährleistet, ja der Mann steht wohl schon mit einem Ruck auf den Beinen!

Dieser Darlegung seien vergleichsweise einige Ansichten anders denkender Forscher gegenübergestellt. Springer: „Mühselig erhebt er das Haupt, langsam befreit er die Glieder." Ollendorf: „der Gigant *ruht* aus innerer Nötigung des ihn beherrschenden Schmerzes". Herford: „der Riese erhebt erfrischt das Haupt aus dem Schlafe zu erneutem Dasein". Guillaume: „er wendet sich mit Zorn und Verachtung ab!".

Fassen wir das oben durch reine Betrachtung Erschaute in ein Resultat zusammen, so wäre es dieses: wir sehen einen Mann vor uns, der zunächst in dauernder Abwendung von der Außenwelt dagelegen hat, nun aber irgendwie die starke Nötigung empfindet aufzustehen und wieder ins Leben zu treten. Aber schon bei den ersten Anstalten dazu überwiegen die noch vorhandenen seelischen Hemmungen in so hohem Grade, daß der anfängliche Willensakt nicht zur Ausführung gelangen zu können scheint, bis eine riesenhafte Willensenergie über die Hemmungen siegt und das Wiedereintreten in das Leben des Tages zustande bringt.

Der sogenannte „Abend".

Bei dieser Figur ist die Unterlage weit schlichter gehalten als bei den anderen. Hier fehlt jede Aufwölbung an der Kopfseite, und der freischwebende Teil ragt, sehr weich an den Unterschenkel angeschmiegt, besonders weit über den Sarkophagdeckel vor. Auf ihr liegt ein etwa 80-jähriger, aber noch sehr kraftvoller Greis, dessen Glieder weit weniger

gewaltsam bewegt sind als die der anderen Gestalten. Die Hauptmasse des Leibes ruht bis hinauf im Rücken völlig unterstützt fast ganz in der normalen Rückenlage, der das linke Bein in gleicher Ebene folgt. Nur der rechte Beckenkopf ist durch die Drehung des gehobenen und etwas nach rechts übergelegten rechten Oberschenkels leicht nach vorn geschoben. Hals- und Brustpartie sind durch Aufstützung des linken Arms hochgestemmt und aus der sonstigen Normallage nach vorne gewendet, wodurch zusammen mit der rechten Beinstellung eine leichte Spannung der Muskeln an der linken Schulter entsteht. Die Überneigung des Kopfes in der Schulterrichtung verstärkt und sichert das Übergewicht nach vorn. Die statischen Punkte für die Dauer des im ganzen sanften Gliederschubs liegen zuerst in dem linken Schultergelenk, das die Aufrichtung von Hals und Brust sichert, und dann in der rechten Hand, deren Druck das Zurückschnellen des rechten Oberschenkels verhindert. Das Herab gleiten des Unterschenkels wird durch eine leise Stütze des Fußes aufgefangen. Durch die Schiebung der rechten Schulter kommt die rechte Hand, die einen Zipfel des Bettuches hält, bequem an die jetzige Stelle, freilich nicht ohne daß der freischwebende Arm eine leichte Willensenergie ausüben muß, wie denn überhaupt der ganze Lagenkomplex einer bewußten Energieentfaltung entspringt. Das Überwiegen von Kopf und Schulterschiebung nach vorn wird durch Hochzug und Hintenüberbeugung des rechten Knies statisch ausgewogen und ergibt so eine zarte Schwebelage.

Wie ist nun das Grundmotiv des gesamten Bewegungskomplexes zu erklären? Die meisten Forscher ahnen etwas vom Schlafenwollen, sich zur Ruhe legen. (Steinmann freilich: „er ist nicht im Begriffe sich zur Ruhe zu legen. Er will nach keiner Richtung eine Bewegung machen"!.) „Grimm": Er liegt wie ein gefällter Eichstamm, also bewegungslos! (Richtiger Bocchi: „er sucht Ruhe und streckt sich zum Schlummer aus"! Harford: „Er versinkt in sanftes Ausruhen!") Aber auch diese im Kerne richtigen Anschauungen sind doch nur dumpfe Allgemeingefühle ohne jede sachlich anschauliche Begründung. Der Mangel an Einfühlung verleitet zu nichtssagenden Wendungen, wie: „streckt sich aus" oder „versinkt", oder gar zu Steinmanns Ungeheuerlichkeit „er hat das Lager nach der Wand gewendet bestiegen".

Demgegenüber zeigt das reine Phänomen folgendes her: ein Mann hat das Lager bestiegen, das rechte Bein über das linke geschlagen und den Rumpf beinahe schon in die volle Rückenlage gebracht. Da erfährt er eine seelische Hemmung: das völlige Niederlassen soll verhindert werden. Hierzu stemmt er zunächst den linken Arm in den Ellbogen, das Gelenk so weit zurückschiebend, daß das Schulterblatt doch schon Unterstützung empfängt. Nunmehr hebt er das rechte Bein in Kniebeuge über

das linke. Dadurch wird der rechte Beckenkopf am Absinken verhindert. Gegen das Zurückschnellen des gespannten Oberschenkels wirkt der Druck der jetzt durch ein Vorschieben des rechten Arms draufgelegten Hand, deren Streckung zugleich den Tiefenzug des Arms vermindert. So sehen wir den Körper in einer leichten Schwebestellung, die durch die drei Punkte des Oberarmgelenkes, der Hand- und der Fußseite des rechten Beines bestimmt wird. Die der seelischen entsprechende körperliche Spannung zwischen linker Schulter und rechtem Oberschenkel ist recht beträchtlich. Es gehört eine nicht unbedeutende Willensenergie dazu, um sie, allerdings nur für kurze Zeit, aufrechtzuerhalten: es drängt auf eine Lösung hin. Die Gesamthaltung ist so labil, daß eine ganz geringfügige Bewegung diese herbeiführen wird. Der Kopf ist es, der sie ausführt. Kehrt der ein Stück Außenwelt innerlich tiefsinnig betrachtende Mann zu sich selbst und seiner Absicht des Schlafenwollens zurück, so wird der Kopf sich gerade stellen und Stirn und Brust in eine Ebene bringen: schon ist jedoch der vorige Druck auf das Armgelenk gewichen, und die rechte Schulter beginnt abzusinken und zieht den gestreckten Arm in Ellbogenbeuge nach hinten zurück. Durch diese Verlegung der Masse ist das Absinken der rechten Körperhälfte entschieden, um so mehr, als durch Wegnahme der Hand der Schwebekomplex des rechten Beines aufgelöst wird und dieses nunmehr, nach links überfallend, am linken sachte herabgleiten muß. Somit ist auch die Beckenhebung weggefallen, alle Spannungen sind aufgehoben und der Körper ruht jetzt frei gelöst in normaler Rückenlage. Der erwartete Schlaf wird sanft und mühelos eintreten.

Der Lorenzo.

In den Figuren der beiden Capitani hat M. A. die vielleicht schwerste bildnerische Aufgabe gelöst: in einer Sitzstellung, die doch das freie Spiel der Glieder wesentlich behindert, eine erstaunliche Fülle von wirkenden Energien zu vereinigen.

Die Gesamthaltung des Lorenzo kann unmöglich eine Anfangsstellung sein. Beim Hinsetzen hatte er natürlich das Rückgrat gestreckt und die Unterschenkel parallel-senkrecht nebeneinandergestellt, den rechten Fuß ein wenig vorgeschoben. Dann hat durch seelische Einflüsse eine Erschlaffung eingesetzt. Das Rückgrat krümmte sich, Kopf und Schultern neigten sich nach vorn. Eine Stütze mußte gesucht werden. Er fand sie zuerst im rechten Arm. Diese Bewegung vollzieht sich so, daß die Hand mit der Außenfläche nach vorn und zurückgebogenen Fingern auf das steilgestellte Knie gestützt wird. Jetzt suchte aber auch die linke Seite Halt und fand sie in dem Aufstützen des linken Ellbogens auf den Oberschenkel mit Zurhilfenahme eines Kastens. Da aber die Höhe

des Kastens zu einer bequemen Haltung nicht genügte, mußte der Oberschenkel durch Zurücksetzen des Beines und Erheben der Ferse bei starker Anspannung der Fußmuskeln erhöht werden. Hierdurch senkte sich die linke Schulter und verlegte das Schwerlot von der Mitte bereits stark nach rechts vom Beschauer. Mehr als die halbe Last des Körpers trägt jetzt die Muskelspannung des Unterschenkels, eine Spannung, die auf die Dauer unerträglich werden muß, ja überhaupt nur fast krampfartig Bestand haben kann. Durch die Verlegung des Schwerlots wurde zunächst die ganze rechte Seite entlastet. Dies bewirkte, daß das rechte Knie nach rechts auswich und den rechten Fuß fast über den linken vorschob. Zugleich machte die rechte Hand, spannungslos der Schwere folgend, eine Drehung nach innen und rechts außen, und gelangte so in die dargestellte Lage, wo sie an der Seite des Schenkels nur eben einen Halt findet. So sehen wir einer starken linksseitigen Spannung eine fast völlig energielose rechtsseitige Gelöstheit gegenüberstehen. Wiederum trifft eine starke Energieentfaltung mit einer Schwächetendenz an einem so entscheidenden Punkte zusammen, daß ein Sieg der einen über die andere erwartet werden muß. Man stelle sich etwa vor, daß die tiefe Versunkenheit noch zunimmt und der Kopf nun mit dem Kinn eine Stütze an der Hand sucht. (Sie ist ihm nur angenähert.) Dann müßte er sich noch tiefer senken und zugleich gegen die linke Schulter neigen. Damit wäre das Schwerlot vollkommen in die Linie Arm-Schenkel-Fuß gefallen. Dieser so vermehrte Druck müßte für den Fuß unleidlich werden, und nun erfolgt ein geradezu katastrophaler Zusammenbruch: links löst sich die stützende Spannung, der Oberkörper stürzt nach vorn, rechts gleitet die Hand vom Stützpunkt, und auch diese Seite löst sich vollkommen auf. Es wiederholt sich das schon früher beobachtete Motiv, wie übermäßige Spannung und übermäßige Lösung kämpfend miteinander an einem kritischen Punkte zusammentreffen, so daß Ursache und Wirkung vollkommen anschaulich werden.

Das darzustellende Problem war somit dies: einen Mann zu bilden, der aus einer normalen Lebensaktion heraus sich auf einen Sitz niederläßt, dann aber durch seelische Ablenkung fast bis zu völliger Bewußtlosigkeit sich steigernde Energieverluste erfährt. Zwar sucht er anfangs halbbewußt statische Hilfen zur Aufrechterhaltung des Oberkörpers, freilich einseitig und überspannt, aber bei fortschreitender Apathie muß ein gänzlicher Zusammenbruch unvermeidlich werden.

Der Giuliano.

In dieser Figur veranschaulicht sich das gerade entgegengesetzte Problem. Aus einer anfänglich bequem lässigen Ruhehaltung entwickelt sich eine sich stets steigernde Energiezunahme mit so starken Spannun-

gen, daß sie zu einem eklatanten Kraftausbruch führen müssen. Die ruhige Grundhaltung verrät sich wohl noch in der Parallelstellung des Rumpfes zur Ebene des Beschauers, den lässig gestützten Händen und der trotz der Seitenwendung aufrechten Haltung des Kopfes. Aber schon künden sich Energien an: die linke Schulter ist leicht nach vorn genommen, was sich wie eine leichte Abwehrbewegung erfühlen läßt; aus der scharfen Wendung des Kopfes spähen die Augen nach einem Objekt in der Ferne. Dies Interesse ist das treibende Motiv, das nun den Körper zu einem entscheidenden Kraftausbruch treibt. Diesen bereiten zunächst die Beine vor, von denen das linke zurückgesetzt und gesenkt auf der federnden Fußspitze ruht. Der deutliche Druck nach hinten bereitet ein Abstoßen nach vorne vor. Der rechte Unterschenkel ist bei starker Muskelspannung ziemlich weit vorgesetzt, und die leicht gehobene Ferse verursacht Druck auf die Zehen, die deutlich gespreizt sind. Um dies zu zeigen, haben die Zehen, statt überzuragen, eine besondere Unterstützung erhalten.

Die stärkste Muskelspannung ist hier, ähnlich wie beim Moses, in den absichtlich entblößten Knien veranschaulicht.

Der Übergang vom dargestellten Moment zur folgenden Haltung ist nun beim Giuliano aus einem weniger labilen statischen Komplex heraus vorbereitet, als ihn die anderen Figuren zeigten. Trotzdem sehen wir mit großer Feinheit angelegte statische Hilfen am Werke. Die Abfolge der Bewegungen ist folgende: Hatte das Rückgrat in seiner hohlen Spannung die Interessenspannung begleitet, so wird der Oberkörper in dem Augenblicke, wo die geistige Spannung von der einsetzenden Willensenergie zum Aufspringen ausgelöst wird, sich, zwecks Verlegung des Schwerpunktes über das Becken hinaus, mühelos krümmen und sich vorneigen, nachdem der Kopf sich der nunmehrigen Interessensphäre zugewendet hat. Was befördert nun das schnelle Aufspringen? Das Vordrängen der linken Schulter zur Verlegung des Schwerpunktes nach vorn muß automatisch von einer Zurücknahme des linken Ellbogens begleitet sein. Damit verläßt auch die Hand ihre vorige Lage, und ihr Druck, der bis dahin die Hebelwirkung der Rechten verhindert hat, ist nun aufgehoben: der gewichtige Feldherrnstab schnellt von selbst in die schon halb geöffneten Finger. Wenn nun gar der Stab zu einer schnellen Befehlsaktion mit erhobener Hand nach vorn gestreckt wird, wie zu vermuten ist, so wird das Verlegen dieser nicht geringen Maße über den zu erreichenden Schwerpunkt das Aufspringen der Gestalt mit doppeltem Schwunge erleichtern. —

Das Resultat unserer Beobachtung ist demnach kurz folgendes:

Wir sehen einen Mann dargestellt, der aus einer leicht gespannten Ruhelage heraus plötzlich von einem spannenden Interesse für ein Ob-

jekt der Außenwelt erfaßt wird. Die geistige Energie setzt sich blitzschnell in den Willen zur Tat um, die wir dann mit geistigem Auge in gewaltiger Kraftanstrengung ausgeführt sehen.

Psychologische Deutung der Figuren.

Wenn nun zunächst von den vier Liegefiguren die Rede sein soll, so mag zuerst die übliche, wesentlich richtige Bezeichnung für sie festgehalten werden, wie ja die bisherige Forschung natürlich eine Reihe von Wahrheiten feststellen konnte, freilich nur als disiecta membra. Genauer als die übliche Bezeichnung wäre die Fassung: die vier Figuren bedeuten die sechsstündigen Phasen des astronomischen Tages, oder noch genauer: ihre Kulminationspunkte um 6^h, 12^h, 18^h, 24^h, demnach richtiger zu nennen: Morgen, Mittag, Abend und Mitternacht. Diese Gliederung erfüllt das logische Postulat, daß alle vier Figuren unter sich äußerlich gleichwertig sein müssen. Das müßte aber auch innerlich der Fall sein, und ebenso müßten alle an einer gemeinsamen Idee gleichen Anteil haben. Dies hat wohl auch den meisten Erklärern vorgeschwebt, wenn sie eine innere Bindung in einer Gleichartigkeit der seelischen Zustände suchten und als gemeinsames Merkmal die Trauer hinstellten, freilich ohne einen Beweis dafür aus den sichtbaren Zuständen, Energien oder den Mienen anzutreten, was ja z. B. bei den Mienen der Mitternacht und des Mittags ganz unmöglich ist, da diese keine Spur von Trauer aufweisen. Setzt man anstatt des flauen Begriffs die genauere Definition: Schmerz über unwiederbringlichen Verlust eines als wertvoll Empfundenen, so müßte dieser Schmerz bei allen Figuren nicht nur den gleichen Gefühlscharakter, sondern auch das gleiche Motiv enthalten. Darum geht es nicht an, wenn einige bei dieser Figur als Motiv Schmerz über den Verlust der Freiheit von Florenz, bei jener Schmerz über erfahrene Kränkung usw. annehmen, wie man sieht, lauter gewaltsame Bezüge auf M. A.'s persönliche Schmerzerfahrungen. Einer noch größeren Hilflosigkeit sieht man die bisherige Erklärung verfallen, wenn sie sich vor die Aufgabe gestellt sieht, zwischen den verschiedenen Schmerzäußerungen und den Tagesabschnitten eine vernünftige Beziehung herzustellen. Da kommt man denn zu so seltsamen Behauptungen wie: „die Zeit, der Zeitverlauf als philosophischer Begriff, traure, der „Kosmos" traure um den Verlust der Mediceer (ja auch der Raum! und der Himmel frohlockt!) — ein philosophierender Tiefsinn, der kaum vorstellbar, geschweige denn darstellbar ist. Die meisten behelfen sich in dieser Frage mit der matten Ausflucht, die vier Figuren seien Allegorien. Das heißt doch wohl: nicht Sinnbilder oder Symbole, sondern Notbehelfe für das Erraten eines nicht darstellbaren Denkaktes in seiner charakteristischen Wesenheit. Und nun denke man: wie sollte die tiefe Wesenheit der durch alles Leben hindurch

wirkenden polaren kosmischen Kräfte von Tag und Nacht und ihren Übergangsstufen an sich ausgedrückt werden, ohne dabei in die ödeste Flachheit zu verfallen? Einen schlafenden Menschen als erschöpfende Darstellung der Nacht, einen aufstehenden als Morgen, einen beliebig handelnden als den Tag darzustellen, wäre eine lächerliche Flachheit, da man doch alle diese Handlungen beliebig zu jeder Tageszeit verrichten kann. Ebenso unzureichend wäre der Versuch, mit Attributen nachzuhelfen. Ein aufstehendes Weib mit einem Stern (wie erkennte man den Morgenstern?) auf dem Haupte wäre in bezug auf die Idee eine leere Puppe. Eine Allegorisierung der Tageszeiten ist malerisch vielleicht denkbar, plastisch jedenfalls unmöglich. M. A. dergleichen Absichten unterzuschieben, hieße das Genie des großen Mannes geradezu herabwürdigen. Er wußte es denn auch ganz genau, daß sich der vielfach besonderen Form des Trauerschmerzes nur rein plastisch durch körperliche Zustände und der Beziehung zwischen Schmerz und Objekt höchstens andeutungsweise durch den architektonischen Gesamtaufbau Ausdruck geben lasse[1]). — Dieser letzte Gedanke führt uns nun zu der einfachsten und schon an sich natürlichsten Annahme, daß der Schmerz aller vier Figuren nur dem Verlust der beiden Personen gelten kann, denen die Denkmäler gewidmet sind. Wer sich zu dieser Selbstverständlichkeit nicht bekennen möchte, weil ihm die historischen Persönlichkeiten in ihrem Wesen eines wahrhaft tiefgehenden, erhabenen Schmerzes nicht würdig erscheinen, der möge die Weisheit M. A.'s bewundern, die ihn veranlaßte, die jene vertretenden Gestalten weit über ihre bescheidene Lebensdürftigkeit ins typisch Heldenhafte zu steigern.

Andere mögen Anstoß genommen haben, in den vier Figuren Trauerschmerz über den Verlust der beiden Mediceer als leitende Idee zu erblicken, teils weil sie die Trauer nicht deutlich in allen Figuren ausgedrückt sahen, teils weil sie aus flüchtiger Beobachtung in dem vierfachen Ausdruck der Trauer, soweit sie sie überhaupt sahen, nur eine flache Wiederholung wahrnehmen konnten.

Allen diesen Zweifeln und Unausgeglichenheiten macht nun unsere eingehende Formanalyse ein Ende und führt mit eindringlich überzeugender Kraft zu folgender Deutung:

Die vier Sarkophagfiguren stellen vier gleichwertige, aber je nach Alter, Geschlecht und psychischer Grundhaltung charakteristisch verschiedene seelische Schmerzzustände im Kampfe

[1]) Hat doch schon der Belgier Meunier an der Figur der über den verunglückten Sohn trauernden Mutter dessen anfänglich mitdargestellten Leichnam später weggelassen, um nicht ins Malerische zu verfallen.

mit den kosmischen Kräften von Tag und Nacht und ihren Zwischenstufen dar, und die endliche Überwindung jener schmerzhaften Seelenspannungen durch die Natur.

Begründung im Einzelnen. Die Mitternacht.

Man stelle sich vor: eine Frau hat eines Tages den Tod ihres liebsten Kindes, vielleicht sogar durch nicht erwarteten plötzlichen Unfall, erleben müssen. Die ersten Hantierungen, die Verwirrung des Augenblicks haben sie noch nicht den ganzen Umfang ihres Unglücks erfassen lassen. Da kommt die Nacht mit ihrem Dunkel und ihrer Stille. Die Gewohnheit des Schlafenwollens bringt sie auf ihr Lager — aber nun kommt das Bewußtsein ihres Verlustes mit furchtbarer Stärke über sie, und von Schlaf kann nicht die Rede sein. Es packt sie der Paroxysmus eines rasenden Schmerzes, ihr ganzes Wesen ist im wilden Aufruhr, der furchtbare Widerstreit ihrer Empfindungen und Vorstellungen, die sich ineinander verkrampfen, die sie sich, Gott und die Welt verfluchen läßt, äußert sich in entsprechendem Hin- und Herwerfen und Verkrampfungen der Glieder, abwechselnd mit kürzeren Momenten haltloser Lethargie. Alles in ihr kämpft gegen den Schlaf an, mit zäher Verbissenheit soll das Bewußtsein des Verlustes wach erhalten werden. Aber mit je größerer Plötzlichkeit und Heftigkeit sich ein sanguinisches Temperament solchen furchtbaren Spannungen der Seele hingegeben hat, desto eher muß es dem unerbittlichen Gesetz der Erschlaffung und Lösung anheimfallen. Die kosmische Lösungstendenz der Nacht schreitet ihrem Höhepunkt entgegen, das Bewußtsein der Leiden beginnt zu weichen, die schreckhaften Wahngebilde von Tod und Gespenstern verschwinden, und schon zeigt das Antlitz ohne Schmerzausdruck eine weiche Entspannung. Der Kopf beginnt zu sinken und sucht an der Hand eine Stütze, und so wird für die letzte Krampfstellung noch eine kurze Dauer ermöglicht. Aber freilich — der letzte Halt ist äußerst zart. Schwindet mit fortschreitender Müdigkeit der letzte Rest des Bewußtseins, schließen sich die Augen und senkt sich das Haupt noch um ein weniges — dann hat die „gliederlösende“ Kraft der Nacht gesiegt: alle körperlichen wie seelischen Überspannungen sind gelöst, die Glieder gleiten in die normale Ruhestellung und ein bewußtloser Schlaf beruhigt die wild zerrissene Seele.

Die Größe einer Energie mißt sich an der Stärke ihres Widerstandes. Konnte die Kraft des Schlafes in der Nacht als einer grundlegenden kosmischen Lebensfunktion deutlicher und schöner gezeigt werden, als wo sie wie hier mit einer im Grunde lebenswidrigen stärksten seelischen Energieentfaltung zusammentraf?

Der Morgen.

Die Betrachtung dieser nächsten Figur führt uns zu einer neuen überraschenden Erkenntnis: die vier Figuren sind nicht als Einzelwesen in jeweils verschiedenem Verhalten zu dem Trauerfall gedacht, sondern als mit dem Zeitverlauf wechselnde fortschreitende Seelenhaltungen eines einzelnen trauernden Menschen, wie sie jeder normal veranlagte Beschauer im gegebenen Falle an sich erlebt hat oder betrachtend nachempfinden kann. Jene seelischen Zustände sind nur nach Temperament und Alter auf eine Anschauungsform typisiert, die das Wesentliche der Gefühlskomplexe am stärksten zum sichtbaren Ausdruck bringt.

Stellen wir uns nun vor, daß der Trauernde durch den spannungslösenden Einfluß der Nacht in einen Zustand seelischer Beruhigung, ja nach dem Erlebnis auch physisch schwer angreifender Spannungen zu einem Gefühl wohliger Befriedigung gekommen ist, so wird die Wirkung des neuen Tageslichtes sich instinktiv in erneuter Aktivität als Trieb zum frisch energischen Aufstehen und Wiedereintreten in das tätige Leben äußern. Die Beine beginnen die Aktion, der Kopf hebt sich dem Licht entgegen. Da auf einmal tritt das tief Erschreckende des furchtbaren Verlustes von neuem ins Bewußtsein — jeder Trieb zu tätigem Handeln hört auf, und der Trauernde sinkt kraftlos auf sein Lager zurück. Es kommt nicht mehr zu einer energievollen Auflehnung gegen das Geschick, eine dumpfe Verzweiflung bemächtigt sich der Seele, immer tiefer und gieriger bohren sich die Vorstellungen in alle Einzelheiten des Verlustes, jeder seelische Halt geht verloren, und das beherrschende Allgemeingefühl ist Lebensüberdruß und völlige widerstandslose Ablehnung des lichten Tages mit seinen Energiereizen. Der Trauernde kehrt sich nach der Wand, verhüllt sein Haupt und versinkt in dumpfes Brüten. Die Mahnung der Natur hat nicht gefruchtet, die subjektiv-egoistische Einstellung des Leidenden hat den lebensfördernden Zusammenhang mit der Natur zerrissen — die Vernichtungstendenz des Todes hat den Sieg behalten, nach einem kurzen Energieaufschwung hat eine völlige Auflösung jeder psychisch und physischen Konzentration Platz gegriffen. Von hier aus begreift sich leicht, warum M. A. hier ein junges, blühendes Weib dargestellt hat. Die Jugend der Frau ergibt doch vorzugsweise sowohl das Vollgefühl des beruhigenden Schlafgenusses wie die Neigung zu melancholisch-sentimentalem Überschwang. Psychologisch gewertet, haben wir nun doch in der Figur des Morgens einen vorübergehenden Energieaufschwung, der einer dauernden seelisch-physischen Erschlaffung Platz gemacht hat.

Der Mittag.

Kraftlos liegt der Trauernde da, entschieden der Wand und dem Dunkel zugekehrt. Mit Haß hat er sich von der Welt abgewandt, mit

Wollust verbohrt er sich in alte Vorstellungen, die seinen Schmerz zu immer größerer Intensität steigern können, mit zäher Grausamkeit läßt er keinen Gedanken aufkommen, der ihn zu trösten geeignet wäre. Die Umwelt ist ins Gestaltlose zerfallen und hat für ihn aufgehört zu existieren. Da steigt das Licht des Tages seiner Höhe entgegen, immer gewaltiger strömen seine Energiewellen, immer lauter und dringender entfaltet sich um den Trauernden der Lärm des tätigen Tages mit seinen unerbittlichen Anforderungen an jeden Einzelnen. Der Hunger der Kinder schreit nach der untätigen Mutter, die Pflicht des Berufes pocht vernehmlich an das halbwache Bewußtsein des Mannes. Widerwillig vernimmt der Geist die verhaßte Mahnung, doch immer zäher haftet im Bewußtsein die Vorstellung von dem Zwange, ihr zu folgen: der Kopf wird erhoben und mit anstrengender Spannung der Außenwelt zugewendet. Aus dunkler Tiefe des Bewußtseins bohren sich die Augen in die Umwelt und suchen ihr wieder Sinn und Form zu geben, die das formlose Antlitz noch als völlig verloren aufzeigt. In breiter, schwerer Masse liegt das Haar tief in die Stirn, als hätten die Götter das eiserne Band des Wahnsinns um sie geschmiedet. Langsam, aber stetig sammelt sich eine Energie des Willens zum Aufstehen. Willig ist zwar schon der Geist, aber das Fleisch ist schwach, die leise Körperdrehung versagt, das erhobene Bein erlahmt auf halbem Wege. Aber mit zäher Ausdauer steigert der Geist den Willen zur Tat, zum Aufstehen — und nun scheint sich von daher ein Strom gewaltiger Energien in die mächtigen Glieder zu ergießen: die Muskeln schwellen unheimlich an, die Spannungen wachsen ins Katastrophale. Aber gerade jetzt ist in die Spannungen auch die leichteste Lösung vorgebaut. Es bedarf nunmehr einer einzigen Bewegung. die hinreichend ist, sobald die Energie für ihre Auslösung erreicht ist. Es sind die Hand und der rechte Arm, die die Entscheidung tragen. Sobald die Zwangsvorstellung „Wirf ab, Herz, was dich kränket“ zu völliger Klarheit kommt, wird Hand und Arm mit furchtbarem Ruck nach vorne geschleudert werden können, mit dem Erfolge, daß die Gestalt sich nicht erst allmählich erhebt, sondern momentan schon auf die Füße zu stehen kommt. Alle Spannungen sind gelöst, der Mann dem Wirken des Tages wiedergegeben, und die lähmende Macht der Todestrauer durch die Macht der Energiequellen des Tages sieghaft gebrochen.

Konnte eine Kraftentfaltung, wie sie dieser seelische Prozeß voraussetzt, anders als an einem Manne dargestellt werden, und zwar an einem Manne des reiferen Alters mit geradezu herkulischen Möglichkeiten? Ungeheuer schwer war der Kampf gegen die so zähe festgehaltene Trauerlähmung. Aber ist nicht die zähe Energie einer zwar langsam

sich vollziehenden, aber schließlich fast brutal sich äußernden Kraftentfaltung ein typisches Merkmal des cholerischen Temperaments?

Die dargestellte Idee ist: Die Natur, die Segenswirkung des kosmischen Lichtes hat die schweren Widerstände der dunklen Trauer und des Todes überwunden.

Der Abend.

Der so dem Leben wiedergewonnene Leidtragende stürzt sich nunmehr mit doppelter Kraft in die Arbeit, um Aufgegebenes zu vollbringen, vielleicht schon Versäumtes nachzuholen. Sein anfangs widerstrebender Sinn wird bald so stark auf die Beobachtung realer Sachlichkeiten gerichtet sein müssen, daß die Erinnerung an den gehabten Verlust ins Unterbewußtsein tritt, für Augenblicke sogar gänzlich der Vorstellung entrückt ist. Wachsende Befriedigung über Erreichung sinnvoller Ziele erweckt einen neuen wachsenden Lebenswillen, gespannte Energien werden normal ausgelöst. Aber mit dem nahenden Abend setzt auch schon die Reaktion ein: eine wohlige Müdigkeit durchdringt die ermatteten Glieder und löst die aufs Objektive gerichtete Konzentration seines Geistes. Ein gesundes Bedürfnis nach Ausruhen zieht ihn willig und widerstandslos zu seinem gewohnten Lager, und er beginnt nun ohne Hast sich hinzustrecken. Schon hat er, weich hingebettet, die normale Rückenlage fast erreicht, nur das rechte Bein blieb noch leicht über das linke geschlagen, als plötzlich ein leiser Widerstand einsetzt: jetzt, wo Spannung und Lösung in gleichen Schalen stille ruhn, wird auch die Vorstellung von dem erlittenen Trauerfall wieder in seiner Seele lebendig, aber der Wille setzt dieser erwachenden Klarheit keinen Widerstand entgegen: ruhig will er sich noch für Augenblicke der Betrachtung ergeben. Weich und lässig bleibt der Oberkörper auf den linken zurückgestemmten Arm gestützt und das rechte Bein macht in Knickung Halt auf dem Wege zur Parallelstellung mit dem andern, der Kopf wendet sich mit leichter Schwebung und Senkung aus der Brustebene über die linke Schulter hinweg, die rechte Hand, die, den Zipfel des Bettuches fassend, wohl dem Bein eine faltenlose Lagerung ermöglichen wollte, bleibt halbwegs auf dem Schenkel liegen. Die Gesamtlage zeigt einen wundervoll zarten, leicht löslichen Schwebezustand zwischen Spannung und Lösung. Was nun die Seele des Mannes erfüllt, erweist die schöne Klarheit der Stirn, die tiefsinnenden, schmerzlich ins Leere schauenden Augen, der ein wenig herbe, aber ohne Bitterkeit geschlossene Mund. Selbst die herrliche Haut des edlen Antlitzes zeigt das leise vibrierende Abschwellen anfangs erregter Empfindungen. (Vgl. Ollivier: „hier ist mehr Stolz und Verachtung als Schmerz“. Springer: „er kehrt dem Beschauer das Antlitz zu“. Müntz: „er richtet gleichgültige Blicke auf die Pygmäen unter ihm“

Burger: „er erzählt von der Last des Tages!") Die Dämmerung, der milde Ausgleich zwischen Licht und Dunkel, hat den Leidenden in ihre sanften Arme genommen, die Natur hat ihm den Weg gewiesen zur Lösung des tragischen Konfliktes, der bittere Trauerschmerz ist einer weichen, versöhnenden Wehmut gewichen. Für ihn ist der Tod nicht mehr der grausame, sinn- und mitleidslose Zerstörer; er begreift ihn als das große Gesetz des Allebens und empfindet ihn willig hingegeben als den großen Mahner zu erneutem Lebens- und Liebeswillen. So darf er denn mit leichtem Entschluß der Lösungstendenz des Schlafes zum Siege verhelfen! Sobald Kopf und Hand die Anfangsbewegung wieder aufnehmen, sinkt der Körper in sanftem Gleiten der Wohltat eines traumlos erquickenden Schlafes in die Arme. (Vgl. Knapp: „das endliche Zusammenbrechen menschlicher Kraft".) Keinem anderen Lebensalter konnte M. A. die geschilderten Seelenvorgänge auf Grund einer psychophysischen Gesamthaltung eindringlicher zuweisen, als dem hohen Greisenalter mit seiner naturhaften Abschwächung leidenschaftlicher Erregungen und seiner durch reiche Erfahrung gewonnenen Lebensweisheit, keinem Temperament füglicher zuschreiben als dem phlegmatischen.

Überblicken wir den Gang unserer Betrachtungen, so sehen wir in den 4 Begleitfiguren eine bedeutsame Idee ausgedrückt: der Sieg des Lebens über den Tod. Diese Idee hat ihren Ursprung in der Bestimmung und dem Sinn der beiden Denkmäler. Die Idee erfährt der fühlende Beschauer als fortschreitende Entwicklung eines bedeutenden Lebensprozesses. Sie wendet sich an jeden Trauernden mit der ernstgewichtigen Mahnung: Sequere naturam! Was die Natur zerstört, baut sie auch wieder auf, wenn man ihr mit Vertrauen und tiefem Verstehen entgegenkommt. Sollte diese Idee nicht Größe genug haben, um selbst von einem so großen Geiste wie M. A. erlebt, empfunden und mit der höchsten Vollendung dargestellt zu werden?

Die beiden Capitani.

Fast alle Beurteiler sind sich klar darüber, daß M. A. mit diesen beiden Figuren entschieden keine auch noch so idealisierte Porträtdarstellung der beiden Herzöge gegeben hat. Weder in einer Ähnlichkeit, noch in der Größe des Charakters lassen sich Bezüge auf die historischen Personen aufweisen. Daß die Figuren jenen nominell zugewiesen sind, mochte M. A. als beruhigende Geste für die Familieneitelkeit des Bestellers empfunden haben. Die Gestalten selbst aber sind typisch ins Übermenschliche erhoben, noch weit hinaus über ein Fürsten-, Feldherrn- und Denkerideal. In den beiden Figuren sehen wir die beiden polaren, alles kosmische Leben als dessen konstituierende Prinzipien durchwaltenden Grundkräfte der Energiespannung und Energielösung aus-

gedrückt, mit genialer Kühnheit an menschlichem Einzelfall als bestimmende Veranlagung des Charakters in ihrer Reinheit dargestellt[1]), was sich zwischen Natur und Geist, Tag und Nacht, Tod und Leben an Energiezuständen in beständigem Kampfe, zerstörend und dadurch erst wieder Leben erzeugend, abspielt, — das wirkt sich auch im Lebenskampfe des scheinbar freien, aber doch schicksalsbelasteten Menschen aus. Menschen des Lichts gibt es, Jupitersöhne, voll strahlender Energie, stark und freudig das Leben bejahend, Männer der Tat, unbeschwert von Zweifeln des Gedankens, leuchtend wie ihr Planet gehen sie ihre Bahn. Aber — es gibt auch Menschen der Nacht, Saturnssöhne, die, ohne naive Freude am energievollen Handeln, tatabgewandt, tiefsinnig grübelnd sich in die dunklen Geheimnisse des Daseins versenken. Sie werden unter Schmerzen beherrscht von dem Drange, alles Feste und Gewordene aufzulösen, sie wollen zu den schaffenden Urkräften der Natur, zu den Müttern zurück, um aus ihnen, ähnlich wie ihr Planet Saturn, neue Gestaltungen zu erzeugen. Zu solchen Menschen rechnete sich M. A. selbst. Sehen wir nun zu, wie M. A. das Problem gestaltet hat.

Der Lorenzo.

Der Lorenzo hat doch natürlich, selbst als vir contemplativus, als grübelnd philosophischer Denker, anfangs, wie jeder gesunde Mensch, beim Hinsetzen eine unbewußte straffe Energiespannung gehabt. Aber da das Sitzen eine halbe Kraftersparnis bedeutet, sitzt er gern und dauernd — und so hat er wohl eine Zeitlang in lässiger Energiespannung dagesessen, bis er anfing, sich einer immer tieferen weltabgewandten Meditation hinzugeben. Die Schwere des Helmes (hier gewiß kein Symbol für einen Feldherrn) zeigt die schwer lastende Wucht der Gedanken, sein dunkler Schatten auf der Stirne verrät die tief schmerzliche Melancholie seines Seelenzustandes. Der Druck seiner Gedankenwelt senkte den Kopf, der Rücken krümmte sich und instinktiv suchten seine Arme eine Stütze nach vorn. Er fand sie konform dem Ablauf seiner Vorstellungen: den tiefsinnigen Denker quälte ein dunkles Problem, dem er selbst noch eine festere Denkform geben mußte. Nur mit krampfartiger Anstrengung konnte er dies Problem in sich denkerisch gestalten, es von verwandten Problemen reinlich isolieren, die Denkrichtung auf ein Ziel festhalten, das selbst noch schwankend war bei seiner überwiegenden Unfähigkeit, leidenschaftliche Gefühlsmomente aus seinem Denken aus-

[1]) Die vita contemplativa und vita activa als Auswirkung der Begriffe Ruhe und Bewegung war ein beliebtes Diskussionsthema im Kreise Lorenzos. Siehe Christ. Laudani Disputationes Camaldulenses, Venet. 1500. Mars. Ficinus, Altercazione. Op. omn. Florenz. Bd. II.

zuschalten, bei seiner schicksalhaften Veranlagung, alles formhaft Gegebene der Welt in Vorstellungen und Begriffen aufzulösen und sich bis zur Aufgabe seiner Individualität in die geheimnisvollen Schaffenskräfte des kosmischen Urstoffes hineinzufühlen. Schwer und einseitig neigt sich seine Körpermasse auf den linken Arm, der die erwartete Funktion indes nur durch eine überspannte Hochstellung des Fußes leisten kann, eine Haltung, wie sie in ihrer sinnvollen Zwecklosigkeit und in ihrem bedeutenden Kraftverbrauch naturgemäß nur ganz kurze Zeit andauern wird. So kann die rechte Seite leichter und freier der Lösungstendenz des Geistes folgen: Arm und Bein weichen beim weiteren Schwinden der vitalen Aktivität sanft nach der Seite aus und beharren vorläufig noch in einem statischen Zusammenhang. Die Gesamthaltung zeigt die stärkste Konzentration nach innen, die ganze Gestalt ist, von vorne wie von der Seite gesehen, in ein geschlossenes Oval eingespannt, alles in allem das wundervolle Bild des typischen Melancholikers, des genialen Menschen und schaffenden Künstlers. Er ist es, der, in geheimnisvolle Tiefen hinabsteigend, den kosmischen Werdeprozeß in sich wiederholt und unter schmerzvollen Leiden der Welt neue Wahrheiten und neue Formen von ewiger Giltigkeit darreicht. Aber gefahrvoll ist sein Weg, er wandelt auf schmalem Pfad zwischen Abgründen[1]) — ein allzu kühner Schritt, eine allzu lässige Hingabe: und schon stürzt er in furchtbarem Zusammenbruch den dunklen Auflösungsmächten des lebendigen Todes in die Arme, den unheimlichen Dämonen, deren Ausbruch aus dem dunklen Kasten der Druck seines Armes nicht mehr wehren kann. Diese seine Größe und Tragik hat M. A. in seinem Lorenzo aufs Erschütterndste zum sichtbaren Ausdruck gebracht: nur noch eine kleine Senkung des Kopfes, noch ein letztes Aufgeben der vitalen Energie, und rettungslos stürzt der ganze Körper im statischen Zusammenbruch zusammen, ein erschütterndes Bild von dem tragischen Schicksal des genialen Melancholikers. Ist die Gestalt Lorenzos nicht ein aus tiefsten Erlebnissen geschöpftes Bekenntnis des großen Meisters selbst? Darf man nicht sagen, daß M. A. erst dadurch, daß es ihm gelang, diesen Erlebnissen dennoch klar ins Auge zu schauen und ihnen eine ewig giltige Form zu geben, sich vor dem tragischen Schicksal eines Hölderlin, eines Nietzsche bewahrt hat?

Der Giuliano.

Zum Lorenzo als dem vir contemplativus bildet der Giuliano als vir activus den polaren Gegensatz. In ihm ist die stärkste Energieentfaltung eines auf die Tat gerichteten Menschen ausgedrückt. Auch dieser ist zunächst in der Ruhehaltung des Sitzens dargestellt. Aber auch diese kann nur kurze Zeit währen, sie ist weder willkommen, noch auch voll-

[1]) Verlaine: Je suis un berceau, qu'une main balance au creux d'un caveau.

ständig. Gewaltige Energiewellen vibrieren durch die mächtigen Glieder: die hohle Spannung des Rückgrats drängt die Brust breit und offen herausfordernd der Welt des handelnden Tages entgegen. Der Kopf sitzt stolz und kraftbewußt auf dem gestrammten und doch biegsamen langen Halse. Im Hinterhaupt verkürzt, drängt er alle Schärfe der Beobachtung, alle Energie eines brutalen Willens in die breite, klare, von keinem Helm beschattete Stirn (vgl. Moses). Er ist der vollendete Typus jener gewaltigen Kraftmenschen, jener Fürsten und Päpste, Staatsmänner und Söldnerführer, wie sie vor allem Italien so zahlreich hervorgebracht hat. Herrlich in der Rücksichtslosigkeit ihres brutalen Willens, in der ungeheuren Konzentration ihrer geistigen und körperlichen Energien, war doch oft ihr Wirken mehr lebenzerstörend als aufbauend, weil ihrer Natur zum schwebenden Ausgleich das kontemplative Moment versagt war. Auch unser Giuliano sitzt da als Feldherr, der mit Schwert und Geld, mit Gewalt und Bestechung zu siegen gewohnt ist, klug den Dämon der Grausamkeit und Habsucht in seiner Brust verbergend, den der Schmuck seines Panzers drohend verrät. Da hat etwas Gefahrdrohendes, vielleicht nur eine kleine Bewegung, ein leiser Laut seine immerwache Aufmerksamkeit erregt. Ein leichter Ruck in der linken Schulter, eine schnelle, leichtgespannte Drehung wendet den Kopf in furchtloser Haltung, aber mit scharfer Beobachtung dem erregenden Objekte zu. Schon setzen die Beine zur Sprungstellung an, schon öffnen sich die Finger der Rechten, — da ist auch schon blitzschnell der Weg vom Denken zum Handeln gefunden: explosiv brechen die gesammelten Energien aus, er schnellt auf, und der geschwungene, neue Kräfte entfesselnde Feldherrnstab verbürgt den Sieg.

Überblicken wir den Gang unserer vorigen Betrachtung, so mag gegenüber den unbefriedigenden Deutungen früherer Erklärer manches Wesentliche gewonnen sein. Da haben wir zunächst eine den ganzen Denkmalgedanken beherrschende einfache, klare und tiefgründige Idee: die beiden kleinlich unbedeutenden Mediceer sind zu Repräsentanten jener polaren Urtendenzen geworden, die als Energiespannung und Energielösung den ewigen Wellenschlag des kosmischen Lebens begründen. So bilden die beiden Hauptfiguren das erhabene Leitmotiv, von dem ausgehend das Thema in das Gebiet menschlicher Spannungen und Lösungen getragen wird, wo das erschütternde Problem des Todes als eines scheinbar endgültigen Kraftverlustes in die Erfahrung tritt. Die vier Sarkophagfiguren stellen vier in sich gleichwertige charakteristische seelische Komplexe dar, die, variiert nach Alter, Geschlecht und Temperament und als Erlebnisse des Beschauers gedacht, mit den vier Hauptphasen der Zeit fortschreiten und so eine Entwicklung aufzeigen: die polaren Kräfte der Natur verhelfen der sich ihnen willig hingeben-

den Seele zur Überwindung der lebenszerstörenden Trauer. Jene Entwicklungszustände sind nun freilich nicht in der Anordnung einer fortlaufenden Reihe veranschaulicht, was sich bei der Gegenüberstellung der Denkmäler in der Kapelle wohl von selbst verbot. Dafür sind nun je zwei Figuren den Hauptpersonen wesenhaft zugeteilt, die beiden mit stärkster Energieentfaltung dem Guiliano, die beiden anderen mit ihrer betonten Lösungstendenz dem Lorenzo, und zwar so, daß nun jedes Denkmal eine Verteilung von Mann und Weib in umgekehrter Anordnung aufweist. Die Figuren verhalten sich paarweise zueinander umgekehrt proportional: in der „Mitternacht" siegt Ruhe über Bewegung, eine gesunde Lösungstendenz über krankhaft erregte Widerstände; im „Mittag" Bewegung über Ruhe, eine gesunde Energieentfaltung über krankhafte Lösungszustände. Im „Morgen" beginnt es damit, daß ein nur kurz währender gesunder Antrieb zum Aufstehen von einem langwährenden Schwächezustand abgelöst wird. Im „Abend" wird der gesunde und zuletzt dauernd werdende Trieb zum Ausruhen vorläufig noch durch geistige Anspannung aufgehalten. Wir erkennen ferner mit Bewunderung, wie herrlich es dem Meister gelungen ist, die höchste bildnerische Aufgabe zu erreichen, das ist: den toten Stein mit Lebenskräften zu füllen, indem er im ruhenden Material dadurch die Illusion der Bewegtheit erzielt, daß er die zwei Energietendenzen nebeneinander veranschaulicht, und zwar in dem kritischen Momente, wo die Spannung über die Lösung oder diese über jene den Sieg behalten wird. Die Entscheidung bewirken jedesmal Kopf und Hand, in bezeichnender Weise die typischen Gliedmaßen für Denken und Handeln. Dadurch erleben wir den Zeitablauf in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Gewaltig und niemals völlig überwindbar sind die qualvollen Erschütterungen des Lebensprozesses; nur in der festen Formung des Kunstwerkes kommen sie zu beglückender Ruhe. Freilich — nur eine so große Kunst wie die M. A.'s führt zu der anschaulich erlebbaren tiefen Einsicht, daß Seele und Leib in ihrem konformen Verhalten nur eine unteilbare Einheit bilden, daß Zeitverlauf, Ruhe, Bewegung nur Anschauungsformen des denkenden Geistes, keine Wesenheiten, sind. Vor unserm Denkmal erfühlt sich die letzte Weisheit, daß Ruhe unendliche Bewegung, Bewegung vollkommene Ruhe ist, beide in ihrem Wesen identisch.

Der gebildete Laie betrachtet diese Denkmäler mit geteilter Bewunderung. Wohl ergreift ihn die Ahnung, daß hier ein Werk von unerhörter Geistesgewalt vor ihm steht, und doch fühlt er sich bedrückt von den kolossalen Ausmaßen, dem übermächtigen Muskelspiel, den ungewohnt starken Gliedverrenkungen dieser Figuren. Diese Bewegungsformen erscheinen ihm der Starre des Steins gewaltsam aufgezwungen. Je gewaltsamer die wilde Aktion der Glieder ein Leben vorzutäuschen sich

bemüht, desto eher scheint sie ihm der Illusion einer Lebenswahrheit mehr hinderlich als förderlich zu sein. Solche Hemmungen eines völlig ästhetischen Genusses zu beseitigen, dürfte unsere Darlegung vor allem geeignet sein, indem sie dem Beschauer zeigt, daß alle jene Figuren bis ins kleinste von einem gewaltigen Strom psychophysischer Lebenskräfte durchwaltet sind, deren Art und Charakter Michelangelo allerdings ins Heroisch-Übermenschliche gesteigert hat. Unsere Deutung zeigt ferner, daß eine reine und unbefangene Beobachtung die Mediceergräber, wenn ihre endgültige Form auch dem anfänglichen Plan Michelangelos nicht mehr entspricht, dennoch sehr wohl in seinen architektonischen und figuralen Bestandteilen als ein von einer beherrschenden, ästhetisch völlig befriedigenden Idee getragenes Kunstwerk betrachten kann.

II.

Zur Typenlehre des Epikers.

Über Thomas Mann und Jakob Wassermann.

Von

Ernst Kohn-Bramstedt.

In dieser Zeit der allgemeinen Krisen sind auch die klassischen Kategorien der Literaturbetrachtung ins Wanken geraten. Was bedeuten uns denn noch die Schillerschen Antipoden „naiv-sentimental", was die romantischen „klassisch-subjektiv"? Eine naive, den Dingen ganz ohne bewußte Zutat spontan hingegebene Dichtung und Romankunst ist dem Zeitalter der bewußten Sachlichkeit nicht minder unentsprechend wie etwa das Pathos einer „Jungfrau von Orleans". Daher muß die Literaturbetrachtung, die mit der überkommenen Literaturhistorie nicht verwechselt werden darf, an den Stoffen und an der Sehweise der Künstler sich neue, für die heutige Situation wesentlichere Grundbegriffe erarbeiten. Diese Kategorien aber müssen induktiv aus und an den Werken selbst gewonnen werden. Schon hat auf dem Wege der Neuorientierung Fritz Strich[1]) mit seiner hellsichtigen Scheidung zwischen der Kunst der Unendlichkeit und der Kunst der Vollendung Wesentliches geleistet. Seine entscheidende Teilung geht auf zwei sehr verschiedene künstlerische Seinswesen zurück: entweder ist das Dasein des Künstlers durch die Jagd nach dem Unendlichen der Sehnsucht, des Glaubens, der Liebe zentral bestimmt, dann sind seine Werke Fragmente, Bruchstücke einer Konfession, von denen jedes das letzte rasch hinter sich zurückläßt (Beispiel: Novalis); oder aber, sein Leben findet das Gesetz im Bereich der Erde, sucht mit wohlabgemessener Selbstbeschränkung hienieden Dasein und Werk zu vollenden — dann hat das Werk Richt- und Meßpunkt in sich selbst und muß aus der Logik des im Unendlichen ruhenden Kreises, nicht aus der des im Unendlichen sich bewegenden Pfeiles verstanden werden. (Beispiel: Goethe, Keller.)

So überraschend viel nun aber dieser Gegensatz für das Verständnis der deutschen Klassik und Romantik bedeutet, so wenig kann er für die Dichtung, für den Roman der Gegenwart besagen. Betrachtet man näm-

---

[1]) Deutsche Klassik und Romantik 1922.

lich daraufhin die deutsche Epik des 20. Jahrhunderts, so zeigt sich sofort: ihr Schwerpunkt liegt weniger im Metaphysischen als im Soziologischen. Denn die Götternähe wie das Naturgefühl sind heute — trotz religiöser Umkehr und Naturliebe der Jugend — für den Epiker zweitrangig gegenüber der Beziehung von Mensch zu Mensch, von Dichter und Mitmensch. „Wie sieht der Dichter die Welt der homines und homunculi? Wie weit fühlt er sich mit ihr verbunden?" Das sind die wesentlichen Fragen für eine produktive Betrachtung der heutigen Epik. Nicht die Art der Menschendarstellung — ob realistisch, naturalistisch oder symbolistisch, sondern die der Einstellung zu den Menschen, seine Menschensicht hat im Vordergrund der Betrachtung zu stehen. Dieses Problem aber ist kein eigentlich ästhetisches, betrifft nicht die künstlerische Auffassung des Schönen, sondern stellt eine eminent charakterologische Angelegenheit dar. Die Reaktion der Künstler auf die „Welt" der Menschen, der Gesellschaft ist so verschieden wie ihre Gesamtcharaktere ungleichartig sind. Bald gehört der Poet und Romancier zu den kühlen Beobachtern, den unstörbaren Registratoren und feinnervigen Abtastern; in einen neuen Umkreis von Menschen gestellt, erwittern sie, mit der Haltung der Distanz, sogleich den Dunstkreis dieses Lebensbezirks, erfühlen sie seine spezifische Atmosphäre und wandeln sie im Werke ab. Bald zählt er den sensiblen Freunden des Menschen zu, die in jedem menschlichen Dasein, sei es gut oder böse, schöpferisch oder armselig, eine Hieroglyphe der Menschheit erblicken, welche nur mit ganzer Hingabe entziffert werden kann. Dann sieht er in dem Umkreis neuer Menschen nur die Mitwesen, an deren Abgründen er leidet, deren Schönheit er liebt. Auch die Epiker, ja gerade sie, kann man in einfühlende und teilnehmende Naturen scheiden. Sind jene die gelassenen Erschließer der Klassen- und Gesellschaftsschichten, so diese die cum ira et studio beteiligten Entdecker der menschlichen Gesichter, denen zu sagen gegeben ist, was die Brüder leiden.

Unter den Lebenden scheinen uns Thomas Mann und Jakob Wassermann diesen Dualismus künstlerischer Typen am eindrucksvollsten zu verkörpern.

Überflüssig zu sagen, daß Thomas Mann auch die Tendenz zur „Sympathie", Wassermann auch die zur „Atmosphäre" in sich birgt. Denn ohne die Verschmelzung beider Elemente kann heute überhaupt keine meisterhafte Saga entstehen. Aber originär, vorherrschend sind diese Tendenzen bei ihnen nicht. Denn ihre Hauptwerke lassen deutlich den ganz verschiedenen Primat ihrer Wesensstrukturen erkennen.

Die „Buddenbrooks" sind das Muster eines Atmosphärenromans, wie er dem Frankreich Zolas selbstverständlich, den individualistischen Deutschen hingegen ein seltsames Novum war. Noch niemals hatte man

zuvor in Deutschland derart von innen her die kollektive Macht einer Familie geschildert; man traute seinen Augen nicht, als hier eine deutsche Patrizierfamilie nicht mehr als Vorbild verherrlicht, sondern in ihrem Verfall mit der kühlen Ruhe eines künstlerischen Forschers gezeichnet wurde. Die „Buddenbrooks" bedeuten die anonyme Macht der Kaste, die unentrinnbare Logik der „Zugehörigkeit zu"..., die unerbittliche Schicksalskraft eines überindividuellen Ganzen. Dieser Familiengeist der Lübecker Hautevolée schlägt alle Glieder in seinen Bann, und am meisten die Abtrünnigen, die ihm Fehde geschworen haben; der ungeratene Sohn des ältesten Buddenbrook, der eine Mesalliance einging, muß ihr ebenso zu Gunsten der ungeschriebenen Familiengesetze entsagen, wie der träumerische Hanno, dieser feinste Künstlerspätling, rechtzeitig von der Lebensbühne abzutreten hat, weil er nicht zum Bürger geboren ist. Eine dünnklare Luft von Gepflegtheit, Tradition, Ehrgeiz, verpflichtender Führerstellung umgibt zwingend jeden Sproß der Familie. „Die Dehors wahren!" heißt der kategorische Imperativ des Senators Thomas Buddenbrook, dieses arbeitsamen Fingerspitzenmenschen, bei dem die Repräsentation schon nicht mehr ein Ausfluß müheloser Vitalität ist. Und in der Tat: das Leben der Buddenbrooks mag im Geheimen bizarr, gequält, verfallen sein, — nach außen behauptet sich noch im Verfall die Atmosphäre redlich erworbenen Besitzes, wohl angezogener Untadelhaftigkeit, sicherer Fundiertheit im Kampf ums Dasein. Den Triumph der Atmosphäre über jeglichen Anlauf ihrer Glieder zur Selbständigkeit stellt der Verlauf der Begegnung des Senators Buddenbrook mit der Metaphysik Arthur Schopenhauers dar. Eines Nachts fällt dem schon vom Leben zernagten Praktiker die „Welt als Wille und Vorstellung" in die Hand. Sein lebensmüder Geist lauscht mit Entzücken der Lehre von der Nichtigkeit alles Drängens und Wollens, von der Unzerstörbarkeit eines Allgemeinen unter der verfallenden Hülle des Ego. Einen Augenblick ist die Macht der Atmosphäre verschwunden, durchbrochen der Wahn, daß unser Dasein durch die Familie Sinn bekomme, unser Tun in den Kindern fortlebe; aber am Tage darauf hebt die alte Magie aufs neue an — die Erleuchtungen der Metaphysik sind vergessen, der Atmosphärendruck lastet wieder und bis zum baldigen Tode dauernd auf dem Haupt der Familie.

Alles Individuelle ersteht hier erst auf der Folie eines normativen Familientyps, wird gleichsam nur im Kontrast dazu hervorgehoben. Gesten, Bewegungen, Aussehen der Einzelnen deuten dies Imponderabile der Atmosphäre an und verstärken es; an Farbe und Haltung der Hände des Thomas Buddenbrook etwa wird die drohende Zersetzung dieser arbeitsgeschwängerten Luft vorausgeahnt: „Thomas Buddenbrook war bleich und seine Hände im besonderen, an deren einer nur der große

Erbsiegelring mit grünem Steine glänzte, waren weiß wie die Manschetten, die aus den schwarzen Tuchärmeln hervorsahen — von einer frostigen Blässe, die erkennen ließ, daß sie vollkommen trocken und kalt waren. Diese Hände, deren schöngepflegte ovale Fingernägel dazu neigten, eine bläuliche Färbung zu zeigen, konnten in gewissen Augenblicken, in gewissen, ein wenig krampfhaften und unbewußten Stellungen einen unbeschreiblichen Ausdruck von abweisender Empfindsamkeit und einer beinahe ängstlichen Zurückhaltung annehmen, einen Ausdruck, der den ziemlich breiten und bürgerlichen, wenn auch feingegliederten Händen der Buddenbrooks bis dahin fremd gewesen war und wenig zu ihnen paßte." (Die Buddenbrooks. Verfall einer Familie. 30. Aufl., 1905, I, S. 361.)

Es ist die Kunst einer vergleichenden Physiognomik, die Mann hier virtuos handhabt; an den Dehors sieht sein geschärfter Blick die Interieurs, am Individuellen die Abweichung vom Allgemein-Atmosphärischen.

Dieses Atmosphärische einer Familie aber ist durchdrungen vom Aroma einer Stadt. Der distanzierte Realismus Manns durchtränkt die kleinen Organismen des Senats, der Patriziergesellschaften, des Mädchenpensionats für die Töchter dieser Patrizier, immer und jederzeit mit dem Fluidum des Gesamtorganismus einer freien Hansestadt; und doch verlieren diese kleineren Einheiten nichts von ihrer Eigenart und Wesenheit. Wir sehen die ältere Generation bei handfesten Gastmählern und resoluten Machtkämpfen; wir begleiten die gespannte Volksmenge bei der Wahl des Senator Buddenbrook, wir treten in den Dunstkreis der höheren Schulen und sehen die Schüler darin zappeln und die Lehrer sich darin ärgern. Der Mikrokosmos der Familie Buddenbrook ruht selbständig in dem Makrokosmos der Stadt. Mehr als die Teile gilt in dem Roman das Ganze, mehr als der einzelne Charakter, und sei er so interessant-problematisch wie der des Senators Buddenbrook oder so fesselnd-abschüssig wie der des Christian Buddenbrook, bedeuten hier die großen Kollektivmächte der Familien und der Stadt. Nach ihren ehernen Gesetzen müssen jene des Daseins Kreise vollenden.

Die Atmosphäre in den „Buddenbrooks" ist von Anfang an in den Menschen, und die Menschen sind in ihr. Sie werden nicht erst durch jene verwandelt, sie werden von ihr gezeugt, in ihr geboren. Nirgends ist ihr Einfluß größer als dort, wo ihr Menschen außerhalb ihres Bannkreises Teile der Familie Buddenbrook entführen wollen. So kehrt Toni Buddenbrook jedesmal und endgültig nach ihren Eheabenteuern mit dem ehrenwerten Herrn Grünlich und dem bajuvarischen Herrn Permaneder in die geliebte Atmosphäre zurück.

Dies aber macht gerade das ganz andersartige Tempo des „Zauberberg“ gegenüber dem Frühwerk Th. Manns aus: daß nämlich in ihm die Atmosphäre erst die unsichtbare Macht ist, durch die die verschiedenen Typen und Individualitäten eine weithin erkenntliche Uniform erhalten. Die Atmosphäre des Lübecker Handelshauses ist in Entstehung und Zusammensetzung eindeutig konservativ, repräsentativ; die des „Zauberberg“ in Davos hingegen vieldeutig, abseitig, exotisch. Die Welt des „Zauberberg“ ist eine Kontrastwelt, das feindliche Gegenstück zur Welt der angeblich Gesunden drunten im Flachland. Diese Normalwelt ragt noch in den „Zauberberg“ hinein: ein jeder sucht dort oben die Rolle weiter zu spielen, die er drunten erhalten, ausgebildet und gemimt hat. Aber die Form, die Art, in der er sie spielt, ist eine andere; denn die Atmosphäre des „Zauberberg“ bewirkt eine eigentümliche Transformation in seinen Insassen; eine seltsame Trance überfällt sie und die Identität des Ich geht beinahe im „Berg“ verloren, denn Krankheit und Tod sind die Grenzpfähle seiner Atmosphäre. Die Veränderung der Zeitvorstellung kennzeichnet die Eigenart, der alles Geschehen da oben untertan ist. Die Philosophie des „Zauberberg“ ist darum die Philosophie der Zeit. Die Zeit im „Zauberberg“ ist keine gewöhnliche Zeit mehr, sie hat nichts von dem Charakter eines Mentors an sich, wie die Zeit im Flachland. Auf die Bemerkung des eben angekommenen Hans Castorp, „aber die Zeit muß Euch eigentlich schnell hier vergehen“, antwortet ihm sein soldatischer Vetter Joachim, „schnell und langsam, wie Du nun willst, sie vergeht überhaupt nicht, wie ich Dir sage, es ist gar keine Zeit“ („Der Zauberberg“, Dünndruckausgabe S. 25). Diese Atmosphäre schaltet die Zeit aus, d. h. sie läßt die Fragwürdigkeit unseres Zeitbegriffes erkennen, der die Gleichmäßigkeit des Zeitablaufs vorspiegelt. Aber die Tempi sind verschieden: das Leben im „Zauberberg“, in seinen Grundelementen auch kein anderes als im Flachland, wird doch ein anderes ultra montes temporis. Nur drei Wochen will der Held Hans Castorp dort oben bleiben, nur einen kleinen Abstecher aus der Welt der programmäßigen Tätigkeit und ruhelosen Geschäftigkeit will er sich gestatten. Aber die Tage dehnen sich ihm wie eine Schlange, seitdem ihn der „Zeitgeist“ des „Zauberberg“ umfangen. Und das Leben ist ihm dort oben ein so fast restloses Heute, daß ihm die Erinnerung an den Tag vor einem Jahr zu einem Gestern, die Erwartung des Tages, der nach Ablauf eines Jahres kommt, zu einem Morgen wird.

Das Bewußtsein des Heute kann nur in einem sorgfältig abgegrenzten Umkreis so stark werden, in dem die Abwechslung und der Gang der Ereignisse nicht über den ewigen Gleichklang des Lebens, über die unentrinnbare Gesetzmäßigkeit des Daseins hinwegtäuschen können. Die Sorge für die Arbeit im Flachland wird hier von dem Verhätscheln der

eigenen und der fremden Krankheit abgelöst. Hier ist es Ehrensache, krank zu sein, nachdem man ja längst erkannt hat, daß kein Sterblicher ohne Tuberkel existiert. Aber im übrigen: auch hier der Lebens- und Totentanz comme il faut. Man sieht ihn nur etwas besser im „Zauberberg", weil man enger aufeinander hockt da droben.

Liebesgegirr und Naturforschung, Weltanschauungsduelle und Küchengeschwätz, Todesfälle und spiritistische Medien, Geistesfanatiker und holländischer Mynheer, Soldat, Analyst und Weltdame — alles wie sonst, nur um eine halbe Rechtsdrehung anders gelagert, etwas näher an des Lebens Fragwürdigkeit, etwas ziselierter und zugleich aufgelöster durch die hagere Mittelsperson Krankheit. Auch hier kein Atlas, der den Globus trägt, keine Individualität von eigener gebieterischer Sphäre, sondern nur eine Mittelmäßigkeit, dieser Hans Castorp, ein Globetrotter und Leitfaden durch den „Zauberberg". Selbst ganz Distanz und Beobachtung, zeigt er uns das verzauberte Rondell auf, liebelt hier, hört zu dort und findet den italienischen Freigeist „Drehorgelmann" Settembrini nicht minder hörenswert wie seinen jesuitischen Widerpart, den früheren Juden Naphta. Verbeugung hier, Verbeugung dort, viel Humanität und Form, ein „Held", der wie Wilhelm Meister keiner ist und auch keiner sein soll.

In dem Kaufmannshaus der Buddenbrooks war es nicht üblich, sich Betrachtungen über die letzten oder vorletzten Dinge hinzugeben. Die Extratour des Senators Buddenbrook in die Gefilde der Metaphysik war rasch genug beendet. Hans Castorp indes, dieser späte Nachfahre aus dem Patriziertum, ist der Kontemplation geneigter; wo der Tod die Ausgänge besetzt hält, fängt das Leben erst richtig an beachtenswert zu werden. Die Verwirrung zwischen dem Interessanten und dem Entscheidenden aber ist auch ein Kriterium der Atmosphäre um den Hofrat Behrens. Die praktische Entscheidung, die unter der Normaluhr des Flachlands so lebenswichtig erscheint, hier wird sie abgedrängt, vertagt, eingekampfert — die geistige Entscheidung indes, im Flachland durch den landesüblichen Kompromiß abgestumpft, durch den Filter des laisser aller, laisser faire aufgehalten, wird hier wenigstens in dem Grenzfall der Naphta-Settembrini plötzlich seltsam akut. In diesem „Zauberberg", einer Welt mit umgekehrten Vorzeichen, liegen die Sachen eng beieinander, indes die Gedanken unheimlich hart im Raume zusammenstoßen.

Die Welt in Davos kennt nicht die harte Strenge der freien Hansastadt, sie ist erfüllt von einer weltmännisch-liebenswürdigen Ironie. Die ungeschriebenen Gesetze der „Buddenbrooks" ließen es nicht zu, daß sich dort der Autor mit freundlich-resignierter Geste unter das Volk mischte. Geschlossen noch im Verfall rollte das Geschick dieser Familie an dem Leser vorüber. Keine anmutige Glosse des Verfassers läßt uns aufatmen,

keine Gedanken über humaniora nehmen uns gefangen. Anders hingegen beim „Zauberberg". Hier gibt Mann höchst persönlich seine Einführung ad atmosphaeram und stellt uns eigenhändig seinen „Helden" vor, wie ein Gastgeber seinen Virtuosen. Die Anleihe, die der Nachfolger Fontanes mit diesem Buch bei den Romantikern aufgenommen hat, ist wahrlich nicht gering. Schon die ironischen Kapitelüberschriften von der „Ewigkeitssuppe und plötzlichen Klarheit" bis zu „Jähzorn und noch etwas ganz Peinliches" verraten den Subjektivismus romantischer Ironie. Er zeigt sich nicht minder im Text. „Wer war Ellen Brand?" heißt es in dem späten Kapitel „Fragwürdigstes", das vom Spiritismus im „Zauberberg" handelt (Dünndruckausgabe S. 859), „fast hätten wir es vergessen, daß unsere Zuhörer es nicht wissen, während uns natürlich der Name geläufig ist". Ist Thomas Mann hier nicht fast ein behäbiger Spender und Weihnachtsmann, dem seine Gedanken natürlich längst vertraut sind, ehe er sie den braven Lesern auszuteilen beliebt?

Beim Abschied von seinem Helden bezeugt ihm sein Schöpfer ausdrücklich die pädagogische Neigung, die er im Verlauf der Geschichte für ihn gefaßt habe. Aber was wäre denn Pädagogik ohne Distanz, ohne Überlegenheit und Gönnertum! Hinter ihnen tritt selbst in diesem menschlichsten, weise lächelnden Roman Manns das brüderliche Mitschwingen, „die schenkende Tugend" zurück.

Aber es ist gewiß ein anderes, ob jemand das Wirken einer überindividuellen Atmosphäre beschwören will — ein anderes, ob es ihm um den Lebenslauf eines Menschen zu tun ist, den er mit seinem innersten Herzblut speist und belebt. Der Epiker der Sympathie durchbricht die spröde Glasmauer der Distanz, er beschreibt seine Gestalten nicht, sondern er bekennt sich durch sie, erkennt sie durch sich. Erst ihm ist in Wahrheit nichts Menschliches fremd, er liebt und leidet mit allen, er lebt in allen. Ein Epiker der Atmosphäre wie Mann sieht die Menschen mit untrüglicher Schärfe — ein Epiker der Sympathie wie Wassermann hingegen weiß um die Menschen mit nachtwandlerischer Sicherheit.

Sympathie ist heute ein verwaschenes Wort ohne Eigensaft und Eigenklang; ein süßlicher Ausdruck von seelischer Bildungsbeflissenheit. Aber ursprünglich (im Griechischen) bedeutete sympathia so viel wie Mitleiden, Mitleben, die leidvoll-mystische Gemeinschaft mit dem „Du", die sekundenlange Aufhebung des Individuums in einem Größeren. Diese Sympathie im eigentlichen Sinne der Gemeinschaft mit allem Leben besitzt unter den Deutschen keiner so elementar wie Jakob Wassermann.

Wie mit kommunizierenden Röhren ist er gleichsam mit der menschlichen Existenz jedweder Kreatur verbunden und diese Verbundenheit gilt besonders jenen menschlichen Wesen, die die Schwere und Bürde des

Lebens, sei es durch Anlage, sei es durch Geschick, vor allen anderen erfahren müssen. Jakob Wassermann birgt die Erbweisheit eines jahrhundertelang verfehmten Stammes in sich. Er hat nicht nur, wie jeder heute ernst zu nehmende Epiker, die Gottbestie Mensch studiert, mehr als dies, er hat sie erlitten. Während bei Th. Mann die seelische Abhärtung bemerkenswert ist, mit der sein Held Hans Castorp die Formen des menschlichen Daseins verfolgt, läßt Wassermann seinen Advokaten Laudin bekennen, daß er sich dieser seelischen Abriegelung nicht rühmen könne (Laudin und die Seinen, 1925, S. 38): „War ich je mit einer inneren Hornhaut belastet, so habe ich sie im Verlauf meiner Tätigkeit abgestreift". Dieser Mangel an Hornhaut läßt ihn die dunklen Seiten der menschlichen Existenz viel weniger übersehen als Mann. Das dumpfe Pathos der Weltmisère klingt nirgendwo ungekünstelter als bei Wassermann. Selten fühlt sich der Leser so sehr im Innersten getroffen von der Trägheit der Herzen, den Intriguen der Geschäftigen, der seelenlosen Kälte der Oberschicht, der Verlassenheit des Geistigen, des Verfalls der Ehen wie bei den Schilderungen dieses Fürther Juden. Seine Sympathie hat eine aufrüttelnde Gewalt: „Tua res agitur!", „um Dich und Dein Heil geht es hier!" Dieser Dichter ist der Kronanwalt der Leidenden, der gütige Versteher aller schmerzlichen Schicksale geworden. Er marschiert mit den schwächeren Bataillonen, weil alle Götzen dieser Welt auf der Seite der kompakten Majoritäten sind. Darum läßt er Menschen mit dem düsteren Geschick eines Caspar Hauser erstehen, darum zeigt er im „Gänsemännchen" den Zusammenprall des musikalischen Genies mit der neidischen Welt, den andern des jüdischen Wissenschaftlers Benda mit dem Vorurteil seiner Fachzunft. Und deshalb wird sein Christian Wahnschaffe aus Marmor Seele und verläßt schließlich, ein zweiter indischer Königssohn, die Paläste der Reichen, den Luxus der Formen, die ätherische Schönheit der großen Tänzerin Eva Sorel; und er entdeckt die furchtbaren Zonen des Elends, der verrotteten Armut, der hoffnungslosen Vertiertheit in den Kaschemmen. Dieser Christian Wahnschaffe, erst Stein unter Steinen, danach allmählich fühlender, helfender Mensch, ist nicht um der Atmosphäre willen da, wie die Gestalten Manns, sondern in den Atmosphären erkennt er lediglich sich selbst und seine Aufgabe und wird durch sie Herz unter Herzen, Bruder unter Brüdern.

Auch bei Wassermann ist die Darstellung der Atmosphären gewiß von bezwingender Gewalt. Das mittelmäßige Nürnberger Bürgertum in „Caspar Hauser" und im „Gänsemännchen", das dumpfe Leben der „Juden von Zirndorf", der Lebenskreis der Freien Schulgemeinde in „Oberlins drei Stufen", die Kloaken des untersten Proletariats, die abgründige Aktenluft in der Kanzlei des Advokaten Laudin, Schwingung und Spannung dieser Welten sind unnachahmlich und unverwechselbar

gesehen und festgehalten. Allein diese Kleinwelten werden nicht so sehr um ihrer selbst willen vorgeführt; sie sind nicht wie in den Romanen des Lübeckers Ursache und Grundgesetz, sondern sie stellen lediglich den Gegensatz und Widerstand für eigenartige Individualitäten dar. An diesen Welten gehen die Helden Wassermanns zugrunde oder sie überwinden sie. Wassermann ist in einem ganz bestimmten Sinne ebenso Dualist wie Mann Monist. Dieser kennt letztlich nur den heroischen Dualismus: tieferer Mensch — Welt, der sich ihm erst sub specie aeterni in eine höhere Einheit auflöst, Mann in seinen Romanen dagegen nur die Einheit der Atmosphäre, die alles durchdringt, erfüllt, beherrscht. Bei Mann ist die „Welt" für seine Gestalten Schicksal, bei Wassermann offenbart sich das Schicksal seiner Helden während ihrer Auseinandersetzung mit der „Welt".

An der Trägheit und dem Unverstand dieser Menschenwelt geht Caspar Hauser zugrunde, an ihrer Härte und Not erwacht die Seele des Christian Wahnschaffe, an ihrer herabziehenden Art leidet Daniel Nothafft, um sie zu überwinden. Die Gesellschaft der Bürger ist bei Wassermann stumm, blind, träge, voll Neid und Klatsch; sie ist mit einem Wort verständnislos für alles Höhere, Echte, Produktive. Diese „Welt" ist ohne Sympathie; das macht ihre Atmosphäre für die ringenden Gestalten Wassermanns furchtbar und gefährlich. Denn Verstehen und Sympathie suchen und brauchen sie alle gleichsam als den unumgänglich nötigen Sauerstoff ihrer geistigen Existenz. Was ist diese Sympathie anders als die „gleichgeteilte, gleichzeitige Empfindung", in der der Advokat Laudin einmal das Wesen der wahren Ehe erkennt. An der Not des mangelnden Verstehens ist die Ehe des Faber zerbrochen, droht die Ehe Laudins zu ersticken, und die Inspiration des Musikers Nothafft zu erlahmen. Und erschrickt nicht auch Rechtsanwalt Laudin über die menschliche Verständnislosigkeit des Justizbetriebs, der über lebendiges Mitgefühl zur Tagesordnung seiner Paragraphen übergeht?

Es ist, paradox gesagt, gleichsam so, als ob der Dichter alle Leidenden und Kämpfenden für den Mangel an Verständnis durch die Welt mit jenem einzigartig großen Verstehen entschädige, das er, wie selten einer, seinen Geschöpfen schenkt. Caspar Hauser und Christian Wahnschaffe, Agathon Geyer und Friedrich Laudin verkörpern so in der Zeit zeitlose Stellvertreter, Symbole der höheren, leidenden Menschheit.

Denn bei Wassermann ragt in und hinter dem Historisch-Zeitlichen das ewige Gesetz hervor; alles Leben ist ihm wie von einer unsichtbaren Leitspindel getrieben, die es heute ebenso bewegt wie gestern und morgen. Kunst darf die Gesetze der Metaphysik nur eben andeuten, aber sie muß sie hinter der sinnlichen Hülle ihrer Gestalten doch durch-

schimmern lassen. Wassermann ist schon allein durch sein Stammesgut zum Deuter von Sein und Sinn alles Lebendigen geboren. Der Magier erspürt in Los und Geschick, Menschenlust und Menschenwahn die ewige Wiederkunft des Gleichen, die Einheit des Gespaltenen:

„Es ist noch dieselbe Sonne,
Die derselben Erde lacht,
Aus demselben Schleim und Blute
Sind Gott, Mann und Kind gemacht.
Nichts geblieben, nichts geschwunden,
Alles jung und alles alt,
Tod und Leben sind verbunden,
Zum Symbol wird die Gestalt.“

(Leitwort zu „Caspar Hauser“.)

Der Unterschied zwischen einem Beobachter der Atmosphäre wie Mann und einem Sinndeuter der menschlichen Schicksale wie Wassermann ist — wir suchten es zu zeigen — nicht unbedeutend. Aber besteht er vielleicht doch nur in der Art ihrer Stellungnahme zur Welt, in der Intensität ihres künstlerischen Beteiligtseins an Menschen und Dingen? „Beteiligt an seiner Welt“ bleibt nun einmal jeder, am meisten vielleicht, wer sich am heftigsten dagegen verwehrt[1]). Eine billige Weisheit besagt, alle Kunst sei nur ein Umweg des Künstlers zu sich selber. Bei manchen Schriftstellern ist dieser Umweg jedoch so reich verschlungen und weltumfassend, daß man seine Rückkehr zum Zentrum des Schaffenden am Ende übersieht; dann gilt: l'auteur c'est le monde. Bei anderen hingegen führen alle Wege durch die „Welt“ schnurstracks nach der Wohnung des Dichters. Neben dem bei aller Zielstrebigkeit gern unterwegs verweilenden Epiker steht der bei aller Umschau stets zu sich eilende Romancier; wie wir ja täglich auch Passanten begegnen, die unterwegs gemächlich die Welt beschauen, und solchen, die schon bei jedem Schritt das Bild ihres Zuhause vor Augen haben.

Um so seltsamer und erlesener, wenn dann manchmal ein Beschauer der Welt sich in ihrem Spiegel selbst erkennt, nicht nur beobachtet, registriert, festhält, sondern erlebt, erleidet, ersiegt. Im großen Roman mag es nur die eine oder andere Gestalt sein, in deren Zügen sich der Epiker der Atmosphäre selber sucht und findet. So spürt man in den Buddenbrooks etwa bei der Darstellung des hellhörig-kranken Hanno das tiefe Einvernehmen zwischen Schöpfer und Geschöpf.

---

[1]) Über die Identität von Dasein und In-der-Welt-sein vgl. M. Heidegger, Sein und Zeit 1927 I, 1. Abschn., Kap. 2 und 3, S. 52 ff. Es muß Aufgabe der allgemeinen Kunst- und Literaturwissenschaft sein, diese wichtigen Analysen für die Interpretation der Existenz des Künstlers zu verwerten.

Was aber hier nur Arabeske und Teilornament, das ist in einigen Novellen von Th. Mann Mitte und Sinn[1]). „Der Tod in Venedig“ und „Tonio Kröger“, dies sind recht eigentlich die Werke der Mannschen Sympathie. Hier erst werden für ihn Leben und Gestalt bitterernst, werden sie Wirklichkeit und Leid. Wirklichkeit aber, in ihrer Härte und Zweischneidigkeit, ist die Voraussetzung aller Sympathie: Nur was mich beinahe umgebracht hätte, kann zum Spielfeld meines Mitleidens, meines mit mir selbst Leidens werden. Wassermann leidet an dem Dasein, an dem Judesein, an dem Mitmenschsein. Das Künstlersein hingegen ist ihm Gegebenheit, Geschenk, hart zu behaupten, aber im Grunde selbstverständlich und unzerstörbar. Thomas Mann aber leidet an und mit dem Künstler, steht als Einsamer gegenüber den Normalmenschen, ist Outsider zwischen den zwei Lagern Bourgeoisie und Bohème. Daniel Nothafft, der schöpferische Musiker im „Gänsemännchen“, hastet an den Menschen vorbei, geht durch das Höllenfeuer von Krisen und Wandlungen, aber er bleibt ohne Bruch, ohne Sehnsucht nach dem anderen, dem bürgerlichen Ufer. Ganz anders die Haltung eines Tonio Kröger! Ihm ist „kein Problem, keines in der Welt quälender als das vom Künstlertum und seiner menschlichen Wirkung“. (Tonio Kröger, S. 55, 1926.)

Er liebt das nicht, was er ist — denn er kennt die Fragwürdigkeit des Künstlers — und er liebt das, was er nicht ist — obwohl er um die Harm- und Geistlosigkeit des Bürgertums weiß. Diese hoffnungslose Zwischenstellung ist Fluch und Segen des mißglückten Bürgers: Fluch, denn ihm ist nur die Arbeit, nicht das Leben beschieden, Segen, denn das Minderwertigkeitsgefühl eines unnormalen Daseins wird ausgeglichen durch das Mehrwertigkeitsgefühl des Schaffenden, der die Bürger zur Anerkennung seines Könnens zwingen kann. Erst die Kunst gewährt ihm den Triumph der vollen Leistung, die ihm im Bereich des „Lebens“ versagt bleibt. Wie der Bürger halb mit süperber Verachtung, halb mit gönnerhafter Nachsicht die Gaukler, Schauspieler und Künstler zur Seite drängt, so verachtet Tonio Kröger die literarischen Ambitionen der Klein- und Großbürger, denen Talent nur ein geselliger Schmuck ist. Gelegentlich, aus Liebhaberei und Selbstgefälligkeit, dichten sie auch, ohne zu ahnen, daß der wahre Dichter sein Werk mit seiner Existenz bezahlen muß. Ahnungslos sind jene blonden blauäugigen Hans Hansens und Inge Holmsens in ihrer fröhlichen Liebenswürdigkeit gegenüber der bitteren Wahrheit, „daß gute Werke nur unter dem

[1]) Eine ausführlichere, eindringliche Analyse der Ideen und Probleme der Mannschen Novellen liefert die Schrift von Max Kapp, Thomas Manns Novellistische Kunst, München 1928.

Drucke eines schlimmen Lebens entstehen, daß, wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein".

Das Leben des Künstlers mit dem Heimweh nach der guten Bürgerstube ist gebrochen, zwiespältig, anrüchig und gefährdet. Aber indem er Kontradiktorisches in sich vereint, als leidende Einheit den Gegensatz: Bürger — Schöpfer in sich trägt, wird er selbst zum Symbol des Lebens, das immer und jederzeit Spannung und Harmonie, Rhythmus und Krise ist. Das Selbstgefühl Thomas Manns ist hier Mitgefühl mit dem Leben schlechthin. Die Schau der Gestalten beschwört hier nicht bloß die Atmosphäre einer Region, sondern findet die Stelle, an dem das Einzelne mit dem Weltganzen, die Kreatur mit dem Unendlichen vernahtet und vernietet ist. Aus dem Unendlichen stammt der Reichtum der Gefühle, die Tonio Kröger den Bürgern entgegenbringt: „Sehnsucht und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganz keusche Seligkeit."

Und so treffen sich die Ausstrahlungen der zwei großen Kunstarten des heutigen „Epos" im Unendlichen, nachdem ihre Bahnen zuvor im Endlichen abseits voneinander verlaufen sind.

Auch Atmosphärenbeschwörung und Magie der Brüderlichkeit sind somit am Ende nur zwei Formen des Strebens nach menschenmöglicher Universalität . . .

III.

Heinrich von Kleist.

Eine Darstellung seines Grundproblems.

Von

Lili Hagelberg.

Wenn ich es unternehme, über K l e i s t zu schreiben, so geschieht es, weil ich versuchen möchte, sein ganzes Leben und Werk aus einem bestimmten Grundverhalten zur Welt zu erklären. Der Hebel seiner geistigen Existenz scheint mir in einer einmaligen Beschaffenheit zu liegen, die wohl schon wiederholt bemerkt, aber noch nie als prinzipielles Fundament seines Wesens erkannt worden ist. Dies möchte ich unternehmen zu zeigen. Es kann sich nicht darum handeln, eine genaue Analyse der Werke hier zu geben. Nur beispielhaft kann ich die Dramen oder Novellen heranziehen, die für die hier aufgestellten Abwandlungen des einen Grundproblems symptomatisch erscheinen. — Gegenstand des Dramas ist das Verhältnis von Ich und Welt: ich möchte hier gleich klarstellen, was ich im Laufe dieser Betrachtung unter „Welt" verstehen will. Welt bedeutet alles, was nicht das Ich selbst ist, jedes Nichtich, also Schicksal, Gott, Natur, Gesellschaft, Staat, oder auch jedes Du. Wir untersuchen als erstes das Verhalten des Menschen zur Welt in Kleists erstem Drama, der Familie Schroffenstein. Im Gegensatz zu Gundolf, der dieses Erstlingswerk als ein Musterstück bloßer Virtuosität ansieht und ausdrücklich ablehnt, hier ein dichterisches Weltbild zu sehen, glaube ich das Kleistische Grundproblem in einer nie wieder so klar dargestellten Ausschließlichkeit hier vor mir zu haben. Zwei nah verwandte, aber durch Mißtrauen verfeindete Familien werden durch eine Reihe verketteter Zufälle in gegenseitige Vernichtung getrieben. Als das Unheil vollendet ist und die beiden Feinde an der Bahre ihrer von ihnen selbst gemordeten Kinder stehen, wird der Knoten gelöst, und alles Geschehen enthüllt sich als eine Folge mißverstandener Zufälle. — Wir sind gewöhnt, dramatische Weltbilder, in denen das blinde Verhängnis mit uns Ball spielt, Schicksalstragödie zu nennen. Aber dieser Begriff, der die ratlose Abhängigkeit der Marionette Mensch gegenüber dem unbekannten Drahtzieher Schicksal zum Ausdruck bringt, erfährt hier eine bemerkenswerte Präzisierung. Der eine Hauptträger der Handlung: Sylvester Schroffen-

stein, bemüht sich verzweiflungsvoll, den Sinn der Geschehnisse zu ergründen: „Ich muß mir Licht verschaffen, und sollt ich mir's auch aus der Hölle holen." Als Sylvester das Licht der Klarheit weder im Himmel noch in der Hölle zu finden vermag, spricht er das verzweifelte höhnische Wort: „Ich bin Dir wohl ein Rätsel? Nun tröste Dich, Gott ist es mir." Ein andres ist noch wesentlicher. Alle berufen sich in diesem Drama mehr oder weniger auf ihr Gefühl. Ottokar: „Das Gefühl des Rechts! — Als ob's ein andres noch in einer anderen Brust als dieses gäbe!" Eustache: „Nun, über jedwedes Geständnis geht mein innerstes Gefühl doch." In jedem dieser Menschen lebt ein unbeirrbares, untrügliches Gefühl, aber das Entsetzliche ist: diesem Gefühl entspricht keine Realität, nicht einmal die eines geliebten Du. Jeder ist mit dem einsamen Kompaß seines Gefühls in eine Welt verstoßen, in der diese Zeichen nicht gelten. Die Weisheit dieses verzweifelten Erstlingswerkes heißt: was wir sind und was wir erleben, unser Innen und unser Außen hat nichts miteinander zu tun. Die uns allen geläufige Erfahrung, daß zwischen dem, was wir sind und dem, was wir erleben, eine Sinnbeziehung, eine Wechselwirkung besteht, wird hier negiert. Nur das Ich ist sich selbst im Gefühl gegeben. Zur Welt, zum Nichtich ist es beziehungslos. Das Nichtich ist in seiner Gesetzlichkeit schlechthin unerkennbar. Und wo wir Sinn nicht zu erkennen vermögen, erscheint uns Unsinn und Widersinn. Der grausige Zynismus des Schlusses, in dem die Hexe und der Wahnsinnige den Knoten lösen, ist der dichterische Ausdruck der Verzweiflung an der Erkennbarkeit der Welt.

Johann: (der Wahnsinnige)
„Was willst Du, alte Hexe?"
Ursula: „'s ist abgetan, mein Püppchen.
Wenn ihr euch totschlagt, ist es ein Versehen."
Johann: „Versehen? Ein Versehen? Schade! Schade!
Die arme Agnes! Und der Ottokar!"
Rupert: „Du hast den Knoten
Geschürzt, du hast ihn auch gelöst. Tritt ab."
Johann: „Geh, alte Hexe, geh. Du spielst gut aus der Tasche.
Ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh."

Ich möchte von hier aus einen Blick werfen auf die absonderlich rationalistische Geistesrichtung des jungen Kleist. In den Briefen an seine Braut und seine Schwester, die er als Dreiundzwanzigjähriger schrieb, steht der Gedanke eines „Lebensplans" im Mittelpunkt:

Brief an Ulrike, Mai 1799.

„Tausend Menschen höre ich reden und sehe ich handeln, und es fällt mir nicht ein, nach dem Warum zu fragen. Sie selbst wissen es

nicht, dunkle Neigungen leiten sie, der Augenblick bestimmt ihre Handlungen. Sie bleiben für immer unmündig und ihr Schicksal ein Spiel des Zufalls. Sie fühlen sich wie von unsichtbaren Kräften geleitet und gezogen, sie folgen ihnen im Gefühl ihrer Schwäche, wohin es sie auch führt, zum Glücke, das sie dann nur halb genießen, zum Unglück, das sie dann doppelt fühlen.

Eine solche sklavische Hingebung in die Launen des Tyrannen Schicksal ist nun freilich eines freidenkenden Menschen höchst unwürdig. Ein freier, denkender Mensch bleibt da nicht stehen, wo der Zufall ihn hinstößt; oder wenn er bleibt, so bleibt er aus Gründen, aus Wahl des Bessern. Er fühlt, daß man sich über das Schicksal erheben kann, ja, daß es im richtigen Sinne selbst möglich sei, das Schicksal zu leiten. Er bestimmt nach seiner Vernunft, welches Glück für ihn das höchste sei, er entwirft sich seinen Lebensplan und strebt seinem Ziele nach sicher aufgestellten Grundsätzen mit allen seinen Kräften entgegen. Denn schon die Bibel sagt, willst du das Himmelreich erwerben, so lege selbst Hand an."

„Ja, es ist mir unbegreiflich, wie ein Mensch ohne Lebensplan leben könne, und ich fühle an der Sicherheit, mit welcher ich die Gegenwart benutze, an der Ruhe, mit welcher ich in die Zukunft blicke, so innig, welch unschätzbares Glück mir mein Lebensplan gewährt, und der Zustand ohne Lebensplan, ohne feste Bestimmung, immer schwankend zwischen unsichern Wünschen, immer im Widerspruch mit meinen Pflichten, ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schicksals — dieser unwürdige Zustand scheint mir so verächtlich und würde mich so unglücklich machen, daß mir der Tod bei weitem wünschenswerter wäre."

Wie fremd und erstaunlich erscheint dieser Rationalismus bei Kleist. Aber der Schlüssel ist dies: hier wird mit Leidenschaft ein Denkzusammenhang mit der Welt konstruiert, weil er ahnt: einen anderen Zusammenhang mit der Welt gibt es nicht für mich. Das ist in diesen Briefen sehr deutlich gesagt, denn der Zustand, aus dem die Schroffensteiner entstehen sollten, ist vorwegnehmend beschrieben. Goethe, der vom Instinkt geheim und sicher Geleitete, zeigt in seiner Jugend tiefste Planlosigkeit. Er braucht keinen „Lebensplan", er beweist die Richtigkeit jenes Satzes, der Napoleon zugeschrieben wird: „Der kommt am weitesten, der nicht weiß, wohin er geht." Kleist konstruierte einen Zusammenhang zwischen seinem Denken, seiner ratio und der Welt. Als ihm dieser Zusammenhang in der ersten seiner lebensgefährlichen Krisen durch die Bekanntschaft mit der Kantischen Philosophie zertrümmert wird, „war für ihn die moralische Begreiflichkeit der Welt überhaupt

aufgehoben". (E. Cassirer: Heinrich v. Kleist und die Kantische Philosophie.)

Mag man in den Schroffensteinern noch zaudern, die Deutung einer Beziehungslosigkeit zwischen Seele und Schicksal anzunehmen: die dichterische Symbolik in Robert Guiskard läßt keine Wahl mehr zu. Guiskard, der Normannenherzog, wird unmittelbar vor der Eroberung Konstantinopels durch die Pest aufgehalten, die zuerst sein Heer und dann ihn selbst befällt. Thema des unvollendeten Dramas ist der Versuch des Guiskard, mit der Pest im Leibe, die er dem Heere verbirgt, Byzanz zu erobern. — Wir haben heute wieder gelernt, von der Wahl dichterischer Symbole tieferen Aufschluß über das Wesen eines Dichters zu erwarten als von hundert Dokumenten seines Privatlebens. Was bedeutet das: die Pest fällt Guiskard an? Die Pest, die niedrige, gemeine Todeskrankheit, ist für den Heros das schlechthin Sinnlose. Das, was ihm geschieht, steht zu dem, was er ist, in keinem Zusammenhang. Die Shakespeareschen Helden scheinen durch ihr Wesen ihr Schicksal zu beschwören, den ihrer Seele zugehörigen Schicksalsstoff gleichsam aus dem Weltenraum anzusaugen, gleichviel ob sie Täter sind oder Opfer. Das Schicksal, das den Guiskard trifft, hat mit seinem Wesen nichts zu tun, ist von tiefster Beziehungslosigkeit zu seinem Sein, wenn es ihn auch vernichtet. Das eine, das Shakespearesche Verhältnis von Seele und Schicksal bedeutet: es ist letztlich ein Gesetz, das die Sterne kreisen läßt und das Blut des Menschenherzens. Das andere, das Kleistische, sagt: was mir geschieht, hat nichts mit mir zu tun. Es ist mir unerkennbar. Es folgt einer fremden, mir unbekannten Kausalität. — Dies Kleistische Erleben des Schicksals scheint der antiken Tragödie näher zu stehen als dem Drama Shakespeares. Aber was den Prometheus stürzt und Ödipus zu Fall bringt, ist die Macht der Götter, denen der allzu große Mensch ein Ärgernis ist. Hier stellt sich der Gegner, ein Kampf findet statt, freilich auch hier ein Kampf mit ungleichen Waffen. Wenn Gundolf sagt: „Die griechischen Götter werden mit herrlichen Opfern am herrlichsten geehrt", so ist hier der erhabene Sinn ausgesprochen, den der Untergang des Helden hat. Der Kleistische Held jedoch kämpft gegen ein in jedem Sinne unfaßbares Verhängnis. Dieses fremde Etwas, das seinen Weg hemmt, ist unerkennbarer sinnloser Zufall. Es ist das Riff, an dem das Schiff zerschellt, nichts andres. —

Das Symbol aber, das hier gewählt ist, sagt mehr aus als nur, daß ein sinnloses Verhängnis den Helden vor seiner letzten Glorie aufhält. Dieses Verhängnis ist nicht z. B. Gefangenschaft, die auch physische Hemmung verkörpern könnte, dieses Verhängnis ist die Pest. Mit der Todeskrankheit im Körper versucht der Held dem Schicksal den Kranz dennoch zu entreißen: gegen das Schicksal, gegen die Natur. Nie hat

Kleist ein größeres und vernichtenderes Symbol gefunden für seine Stellung im All. Der Kampf zwischen dem riesenhaften und einsamen Ich, das nichts kennt als sein eigenes Gesetz, und dem All, das hier als Schicksal und Naturgesetz gleichzeitig erscheint, ist von vornherein dahin symbolisiert, daß das Ich zugrunde geht. Mag es in übermenschlicher Überspannung dem Leben das Höchste entreißen mit seinem frevelnden „Dennoch": sein Untergang ist tödlich gewiß. — Ich glaube hier einen Grund gefunden zu haben, warum Kleist das Drama trotz titanischer Mühe und grenzenloser Qual nicht vollenden konnte. Die Vollendung des Guiskard wäre die Unterzeichnung seines Todesurteils gewesen. Und Kleist stand erst am Beginn des Kampfes.

Ein anderer Grund, warum diese Tragödie Torso bleiben mußte, ist ein objektiver, und er ist von entscheidender Bedeutung für den Verlauf der Kleistischen dichterischen Entwicklung. Die fürchterliche Vereinzelung des Menschen, der den Zusammenklang mit dem Weltenrhythmus nicht finden kann, der sich gerade hier außerhalb aller Gesetze zu stellen sucht, ließ ihn das Bett der großen Tragödie nicht finden. Nicht am Stil ist er gescheitert (eine unverständliche und lächerliche Behauptung, die die Literaturgeschichte nicht müde wird zu wiederholen), auch nicht so sehr am Mangel einer Volksgemeinschaft, wie Gundolf meint, als vielmehr an der fürchterlichen Vereinzelung eines Erlebens, das nicht symbolfähig für alle war, wie es noch die Erlebnisse der höchsten Individuen bei Shakespeare, Lears und Hamlets, sind. Der Tropfen fand nicht das Meer, der Funke nicht die Urflamme. Ach, dieser Tropfen wußte nicht, daß es ein Meer gäbe, und dieser Funke ahnte die Urflamme nicht. Man kann das Paradoxon aufstellen: Kleist war so sehr Dramatiker, daß ihm die letzte tragische Wirkung versagt blieb. Das will heißen: Erlebnis der Dualität ist das dramatische Grunderlebnis. Aber bei Kleist ist dies Erlebnis so gesteigert, so zerreißend, das Gesetz des Ich begegnet dem des Nichtich in einer so tödlichen Spannung, daß Ausgleich in alle Ewigkeit verwehrt ist, und die Dissonanz sich auch in einem Jenseits der Erscheinungen nicht zu lösen vermag. In der griechischen Tragödie wie bei Shakespeare wird durch den Untergang des Helden ein Gesetz erschauernd geehrt, auch wenn es unbegriffen bleibt. Aber Kleist versagt den für ihn chaotisch bleibenden Katastrophen jede Ehrfurcht, bis in alle Ewigkeit bleiben Ich und Nichtich unversöhnt, und wenn in einer späten Kleistischen Novelle („Der Findling") ein Mörder sich weigert, die Absolution zu empfangen, weil er auch im Jenseits seine Rache wieder aufzunehmen hofft, so ist das ein grausiges Symbol für das eben Gesagte. Hegel hat einmal gesagt, in Gott wäre der kontradiktorische Gegensatz von A und non A aufgehoben. Aber diese Sphäre der aufgehobenen Gegensätze ahnt Kleist nicht. Um

dieser entsetzlichen Vereinzelung willen, die nicht den Zusammenklang mit dem Weltenrhythmus finden konnte, ist ihm die letzte tragische Vollendung versagt geblieben.

Mit dem Schicksal des Guiskard war das der Kleistischen Tragödie besiegelt. Das, worum er in Guiskard als um das höchste Gut gerungen hatte, die letzte ewige Form der großen Tragödie, hatte er als versagt erkannt. „Ich habe in Paris mein Werk, soweit es fertig war, durchlesen, verworfen und verbrannt.“ Das, was hier entschieden wurde, ist nie widerrufen worden, auch durch den Prinzen von Homburg nicht. Die Gestaltung tragisch typischen Geschehens war mit dem Guiskard für immer gescheitert. — Keiner hat die Vereinzelung aller Kleistischen Gestalten, ihre Symbolunfähigkeit stärker empfunden als Goethe, er, dessen Welterleben Zug für Zug das Gegenbild des Kleistischen war. Goethes Ausspruch über den Kohlhaas, „es gehöre ein großer Geist des Widerspruches dazu, um einen so einzelnen Fall mit so durchgeführter gründlicher Hypochondrie im Weltlauf geltend zu machen“, trifft eben diesen Punkt. Es sei mir erlaubt, in wenigen großen Zügen die Stellung des Ich zum All beim einen und beim andern zu kennzeichnen, damit wir uns am Abschluß der ersten großen Periode des Kleistischen Schaffens noch einmal zusammenfassend über das Gesetz klar werden, unter dem sein Leben stand.

Für Goethe existiert der Gegensatz drinnen — draußen nicht.

„Nichts ist drinnen, nichts ist draußen;
Denn was innen, das ist außen.
So ergreifet ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.“

Er braucht nur in die Wirklichkeit zu gehen, an welcher Stelle auch immer, um in ihr sein Wesen, sein Gesetz zu finden. Der Rhythmus seines Lebens war der Rhythmus des All. Das Gesetz, das ihn bestimmte, war das Gesetz alles Lebendigen. Idee und Erscheinung fallen ihm vollkommen zusammen. Bei Platon hat jede Erscheinung an der Idee teil: „μετέχει“. Goethe, noch über die Ideenlehre hinausgehend, sagt einmal wörtlich, daß er „die Ideen mit Augen sieht“. Einbezogen in das All, kreist er wie ein Planet nach ewigen Gesetzen.

Kleist empfindet draußen und drinnen als unüberbrückbaren Gegensatz. Das Gesetz seines Innern, das, was er das „innerste Gefühl“ nennt in irgend einem Draußen, sei es Welt, Gott, Natur, ein Du wiederzufinden, bleibt ihm ewig verwehrt. Sein Rhythmus ist nicht der des All, in dem er kreist. Das Gesetz, das ihn bestimmt, ist ein anderes als das der Erde, auf der er blüht.

Idee und Wirklichkeit fallen ihm unversöhnbar auseinander. Ihn einen Platoniker zu nennen, wie man es getan hat (H. Hellmann), ist wahrlich die stärkste Verkennung seines Wesens. Er ist der Antiplatoniker. Wenn er die Ideen geschaut hat, so jedenfalls nicht die, deren Abbilder sich auf dieser Erde befinden. Nur erfüllt von der Vision seines Innern, vermag er keine irdische Erscheinung auf ein Gesetz zu beziehen. So bleiben ihm von der Wirklichkeit nur chaotische Einzelbilder, und die Ordnung ist immer nur eine seines weltlosen und selbstherrlichen Ich. Fremd den Gesetzen des ihn umschließenden All stürzt er nach einem uns nicht erkennbaren Gesetz durch den Weltenraum wie eine Sternschnuppe.

Mit dem Amphitryon hebt deutlich eine zweite dramatische Epoche in Kleists Schaffen an, grundlegend von der ersten verschieden. Ehe ich mich dieser zweiten Periode zuwende, will ich einige Worte über die Penthesilea sagen. Sie gehört noch zum Versuch der großen Tragödie, wiewohl zeitlich weit hinter den Guiskard, und hier scheint es, als wäre widerlegt, was die Nichtvollendung des Guiskard entschieden hatte. Hier ist für den Verzweiflungskampf um das Unerreichbare ein menschlicheres Symbol gefunden als zuvor. Der rasende Kampf der Liebenden um den vom Schicksal versagten Geliebten nähert sich jener Allgemeingültigkeit des Menschlichen, die der zugespitzte Einzelfall Guiskards vermissen ließ. Hier ein einziges Mal gab er seinem Einzelleben — dem Kampf um das Unerreichbare — eine typische Form. Hier fand er für allen Brand und Wahnsinn seines Innern das große Weltsymbol allen Brandes und Wahnsinns. „O Aphrodite!" — Und doch ist dies alles nur scheinbar allgemeiner als das Geschehen im Guiskard und der Familie Schroffenstein. Die Auseinandersetzung zwischen Ich und Nichtich ist hier eine zwischen dem Ich und einem menschlichen geliebten Du. Nie ist der Wunsch des Ich, aus sich heraus zu dem anderen zu finden, was nicht es selbst ist, leidenschaftlicher gewesen, und nie ist er verzweiflungsvoller gescheitert als hier. Penthesilea steht dem Gegenspieler in berührungsloser Einsamkeit gegenüber, unfähig, sein Gesetz zu erkennen und es zu achten. Nichts ist ihr gegeben als ihr eigenes grenzenloses Gefühl. Daß dieses Gefühl schon da war, ehe sie den wirklichen Achill sah, ist bedeutsam, so wie auch Käthchen den wirklichen Wetter vom Strahl nur liebt, weil sie in ihm die Vision ihres Traums wiedererkennt. Nichts vermag diesem Gewittersturm Penthesilea Einhalt zu tun. Das geliebte Du wird nicht ihr Gegenspieler, sondern ihr Opfer. Sie begreift nichts von der Welt und auf der Welt, sie kennt nur ein Gesetz: das Gefühl in ihrer Brust. Wie Guiskard den Tod mißachtet, so will sie den Sonnengott „bei

seinen goldnen Flammenhaaren zu sich herniederziehen". Als sie sich selber zuletzt richtet, tut sie keinem Gesetz Himmels oder der Erde Genüge (denn das kennt sie nicht), sondern nur dem eigenen Gefühl.

In den Dramen der zweiten Periode ist das Verhältnis zwischen Ich und Welt ein anderes geworden. Ich und Welt sind nicht weniger beziehungslos; aber standen sie sich zuvor in tödlicher Dualität gegenüber, so bekämpfen sie sich jetzt nicht mehr. Die Seele zieht sich in ihr eigenstes Bereich zurück, und was das Außen einzig noch vermag, ist, sie zu verwirren. Zerstören kann es sie nicht mehr. Hier wurzelt das Kleistische Thema der Gefühlsverwirrung, wobei freilich Gefühl für die Gesamtheit der seelischen Existenz steht.

Die erste Trägerin dieses neuen Erlebnisses ist Alkmene. Die Molièresche Fabel: Zeus erscheint der Alkmene in der Gestalt ihres Gatten Amphitryon und umarmt sie statt seiner, wird für Kleist zu einer Darstellung der geheimnisvollen Beziehungslosigkeit zwischen dem Eigenbereich einer makellos sich selbst angehörenden Seele und jedem Äußeren, das ihr zustößt. Das brutalste Geschehen, die Besitznahme durch einen fremden Mann, vermag nur flüchtig die Goldwage ihrer Empfindung zu trüben. Sie findet sich unberührbar und unzerstörbar in ihrem innersten Gefühl, und Zeus muß bekennen:

„Du bist, Du Heilige, vor jedem Zutritt
mit diamantnem Gürtel angetan.
Auch selbst der Glückliche, den Du empfängst,
entläßt dich schuldlos noch und rein, und alles,
was sich dir nahet, ist Amphitryon."

Die Frage, wen sie eigentlich liebe, Amphitryon oder Zeus, trifft den Kern gar nicht. Sie liebt letzten Endes ihre Liebe, der sie den Namen „Amphitryon" gibt, die, so wie wir den realen Amphitryon kennen lernen, freilich wenig mit seiner Wirklichkeit zu tun hat. Dieser Amphitryon ihres Gefühls scheint Gestalt anzunehmen, Realität zu gewinnen in der Erscheinung des Zeus. Daher die Verleugnung des Gatten in Gegenwart des göttlichen Geliebten. Aber sie ist dem einen wie dem anderen unerreichbar, grenzenlos einsam in ihrem Gefühl, das nur ihr gehört und das ganz einig und ohne jeden Zwiespalt ist. Aus der Hingabe an den Traumgeliebten empfängt sie den göttlichen Sohn, ein wunderbarer und mystischer Zug, der genau so in der Marquise v. O. wiederkehrt. Die letzten Worte Jupiters: „sie wird dir bleiben, doch laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll", rühren noch einmal an das Geheimnis dieser Frau, die, in sich selber geborgen, unzerstörbar ist durch jedes Schicksal.

Nah verwandt der Alkmene ist das Schicksal der Marquise v. O.[1]). In einem Augenblick tiefsten Eingehens in sich selbst, der Ohnmacht, vermählt sich die Marquise dem Traum, dem Retter, der ihr ein Engel des Himmels zu sein scheint. Ihre Schwangerschaft, die, für ihr Bewußtsein ein Rätsel, nur als Folge eines unerklärlichen und scheußlichen Verbrechens gedeutet werden kann, steht für ihr Unbewußtes durchaus im Zusammenhang mit der Traumhochzeit, von der ihre Erinnerung nichts weiß. „Die Marquise erklärte, daß sie eben jetzt eine Sensation gehabt hätte wie damals, als sie mit ihrer zweiten Tochter schwanger war. Frau von G. sagte, sie würde vielleicht den Phantasus gebären, und lachte. Morpheus wenigstens, versetzte die Marquise, oder einer der Träume aus seinem Gefolge würden sein Vater sein, und scherzte gleichfalls.“

Diesem Scherz liegt die Ahnung der Marquise zugrunde von der geheimen Doppelheit des Geschehens. Einmal ist ihr die brutalste Realität zugestoßen, die Vergewaltigung durch einen Unbekannten. Mit dieser Realität findet sie sich in großartiger Weise ab, da sie sie nichts angeht. Zum anderen aber ist dieses selbe Ereignis, dessen Realität sie unberührt läßt, geheimste Traumerfüllung, und die Katastrophe tritt für das Bewußtsein der Marquise in dem Augenblick ein, als ihr zugemutet wird, den Traum mit der Realität zu identifizieren. Vorher auf jede Tatsache gefaßt, die ihr letzten Endes nichts anhaben kann, droht ihr Bewußtsein zu reißen, als die Vision ihres Innern plötzlich mit der brutalsten Wirklichkeit identisch erscheint: „Ich werde wahnsinnig werden, meine Mutter!“ Ihre an sich unverständlichen Worte, mit denen sie den Grafen zurückstößt: „auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, aber auf keinen Teufel“, finden ihre Erklärung in ihren letzten Worten an ihn, „er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht bei seiner ersten Erscheinung wie ein Engel vorgekommen wäre“.

Ein einziges Mal hat Kleist einem unbeirrbaren, durch nichts zu verwirrenden Gefühl die Wirklichkeit sich beugen lassen: im Käthchen von Heilbronn. Hier einzig und einmalig gehorcht das Außen dem Innen, aber die Zeichen, unter denen das geschieht, sind die des Märchens und der Legende. Es ist nicht der Sieg einer Seele über den Stoff, sie geht durch alles hindurch wie durch Stoffloses. Das Feuer brennt sie nicht, die stürzenden Balken treffen sie nicht. Nicht durch die Kraft ihrer Liebe erweicht sie das Herz des Geliebten, sondern ein kindhaftes Märchenmotiv schenkt ihr das Glück: sie ist plötzlich des Kaisers Tochter. Die Beziehungslosigkeit zwischen Innen und Außen ist hier so groß wie je, nur daß dieses Märchendrama sich die Magie gestattet, die ganze Wirk-

[1]) Für die Deutung der Marquise von O. verdanke ich Walter Muschg: Kleist (Zürich 1923) wertvolle Anregung, einem Autor, der freilich in seiner Gesamtauffassung dem hier dargestellten Kleistbild so fern steht wie nur möglich.

lichkeit wie einen Spielzeugkasten zu des kleinen Käthchens Füßen niederzulegen, wahrscheinlich zur Belohnung dafür, daß Käthchen die einzige Kleistische Gestalt ist, die dieser Wirklichkeit auch nicht für eine Minute Rechnung trägt, die sich auch nicht einen Pulsschlag lang das Gefühl, das ihre Welt ist, verwirren läßt.

Wir nähern uns einer letzten dritten Phase, die bezeugt ist durch nur ein Werk: den Prinzen von Homburg. In dieser wunderbaren Dichtung, die, unmittelbar vor Kleists tragischem Ende stehend, alle Motive seines Lebens noch einmal vereinigt, als ob ein Orchester übernähme zu tönen, was bisher die Stimmen der Instrumente einzeln sangen, in dieser Dichtung steht eine fundamental neue Lösung. Der Prinz, als Gestalt der Inbegriff aller Kleistischen Gefahren, rast bis zur Mitte des Dramas nachtwandlerisch, ganz in seinem Traum befangen, dahin, und stürzt, durch ein ihm unbegreifbares Geschehen jäh angerufen, von dieser schwindelnden Höhe in die tiefste Tiefe der Selbstvernichtung. Dieser tiefste Punkt ist in der Todesfurchtszene erreicht. Die Berührung mit der Realität schlägt sein Ich derartig in Atome, daß ihm die höchsten Güter seines Traumdaseins, der Ruhm und die Liebe, nun in der Wirklichkeit wertlos erscheinen und ihm nichts bleibt als die Todesangst der Kreatur vor der leiblichen Vernichtung. Soweit ist das Schicksal des Prinzen von Homburg das typisch Kleistische. Nun aber tritt eine ungeheure neue Wendung ein. Als der in seinem Ichgefühl vernichtete Prinz vom Kurfürsten selbst zur Entscheidung aufgerufen wird, entdeckt er in seinem Innern ein Gesetz, das ein anderes ist als das Gebot seines Ich. Die Worte des Prinzen in dieser Szene der Umkehr: „Er handle, wie er darf; mir ziemt's hier zu verfahren, wie ich soll!" stehen zum erstenmal in Kleists Werk. Auch die nächsten: „Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust, wie ich es wohl erkenne", anerkennen ein Gesetz außerhalb des Ich, das Penthesilea wie der Guiskard negiert hatten. Diese Tatsache, daß hier einzig und einmalig bei Kleist ein objektives Gesetz anerkannt wird, dem sich das Subjekt freiwillig beugt, muß mit Nachdruck als erstes über den Prinzen von Homburg gesagt sein. Uns liegt nun ob zu untersuchen: 1. wie dies, ohne alle unsere bisherigen Ergebnisse umzustoßen, zu erklären sei, und 2. wie weit wir der hier erstmalig gefundenen Synthese zwischen subjektivem und objektivem Gesetz als der Basis eines neuen Lebens trauen dürfen.

Kleists leidenschaftliches Bemühen vom ersten Werk bis zu diesem letzten war es, aus dem Kerker seines Ich in ein Bereich zu gelangen, das ein Außerhalb wäre. Weder im All noch in einem Du hatte er die Möglichkeit dazu gefunden. Hier zum ersten Male findet er ein Andres, ein Übergeordnetes, dem sein Ich sich unterwerfen kann, und dieses Über-

geordnete ist der preußische Staat. Der preußische Staat, faßbarer für ihn als jedes Welt- oder Schicksalsgeschehen, weil von Menschen geschaffen und ihm außerdem blut- und traditionsmäßig nah und teuer, dieser ist die erste Gemeinschaft, der er sich in seinem Prinzen von Homburg einfügt. Aber eine starke Einschränkung muß gleich hier gemacht werden. Das Gesetz, dem der Prinz von Homburg sich unterwirft, ist aufs engste für ihn gebunden an eine geliebte, ja vergötterte Gestalt. Der Große Kurfürst ist des Prinzen Gegenbild, er gehört zu der Reihe jener sich selbstbesitzenden Helden, die, wie Gundolf überzeugend bemerkt, „ebensosehr Wunschbilder sind wie die Reihe, in die der Prinz selbst gehört, Spiegelbilder der eigenen Seele des Dichters sind". Durch dies große, unerreichbare Vorbild des Ruhms und der heldischen Vollendung wird der Prinz zur Entscheidung aufgerufen: „Ich will ihm, der so würdig vor mir steht, nicht ein Unwürd'ger gegenüberstehn!" Diese Motivierung der Entscheidung erscheint mir von großer Bedeutung. Mit dem ganzen jähen Überschwang, der Penthesilea vom Vernichtungswillen des Gegners zur selbstvernichtenden Hingabe reißt, unterwirft sich der Prinz, der bisher nur das eigene Gefühl kannte und achtete, dem Gefühl des vergötterten Gegenspielers. Die große Frage ist: ehrt der Prinz hier die objektive Idee des Gesetzes, deren Träger ihm der Kurfürst ist, oder unterwirft er sich nur dem Gesetz des anderen ohne tieferes Verstehen mit der Ekstase der Selbstopferung. Es ist klar, daß von der Beantwortung dieser Frage die zweite abhängt, wie weit wir hier der Genesung des Prinzen trauen dürfen, ja ob es überhaupt eine Genesung sei. Ohne hier eine endgültige Antwort zu wagen (denn wer könnte sich erlauben, den Sinn einer solchen Dichtung endgültig festlegen zu wollen), möchte ich darauf aufmerksam machen, daß nach der großen Szene der Peripetie der Prinz sich von Szene zu Szene ekstatisch steigert, bis er im letzten Bild ebenso traumumfangen und wirklichkeitsfremd wieder zu sein scheint wie im ersten.

Der Prinz von Homburg wird vom Rittmeister Stranz mit verbundenen Augen durch das untere Gartengitter aufgeführt. Offiziere mit Wache. — In der Ferne hört man Trommeln des Totenmarsches.

Der Prinz von Homburg:

Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen,
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,

So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt unterscheid' ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir.

(Der Prinz setzt sich auf die Bank, die in der Mitte des Platzes um die Eiche aufgeschlagen ist; der Rittmeister Stranz entfernt sich von ihm und sieht nach der Rampe hinauf.)

Der Prinz von Homburg:
Ach, wie die Nachtviole lieblich duftet!
— Spürst du es nicht?

(Stranz kommt wieder zu ihm zurück.)

Stranz:
Es sind Levkoyn und Nelken.

Der Prinz von Homburg:
Levkoyn? — Wie kommen die hierher?

Stranz:
Ich weiß nicht. —
Es scheint, ein Mädchen hat sie hier gepflanzt.
— Kann ich dir eine Nelke reichen?

Der Prinz von Homburg:
Lieber —!
Ich will zu Hause sie in Wasser setzen.

Was kann diese merkwürdige Stelle andres heißen, als daß jede Realität seinem Bewußtsein wiederum entschwunden ist? Liebe und Ruhm, die beiden Dinge, von denen der Kurfürst zu Eingang sagte: „im Traum erringt man solche Dinge nicht", gehören sie ihm nicht doch nur im Traume an? —

Wieweit der Prinz von Homburg Beginn einer Heilung hätte sein können, vermögen wir nicht zu entscheiden. Kleist erschoß sich kurz nach seiner Vollendung. —

Die Beziehungslosigkeit zwischen dem Eigenbereich der Seele und der Unerkennbarkeit der Welt ist das Zeichen, unter dem auch Kleists Leben steht. Zweierlei gilt für dieses Leben. Einmal: zwischen seiner Seele und seinem Schicksal war keine Sinnbeziehung. Was ihm begegnete, stand in keinem Zusammenhang mit dem, was er war, es war letzten Endes alles zufällig und vertauschbar. Und das zweite: er vermochte nichts vom Leben, von etwas, was nicht er selbst war, aufzunehmen oder anzunehmen. All sein Erleben kam nur aus ihm selbst.

Ich kann diese Grundgesetze seines Erlebens hier nur beispielhaft erläutern, sie an seinem ganzen Leben durchzuführen, wäre die Aufgabe eines Werkes. Ich greife eine menschliche Beziehung vom Beginn und eine vom Ende seines Lebens heraus. Nirgendwo scheint mir sein Gesetz und Verhängnis klarer hervorzutreten als in der Beziehung zu einem menschlichen Du.

Wilhelmine von Zenge, das Mädchen, mit der Kleist sich mit 23 Jahren verlobte, hat in einem Briefe an ihren späteren Gatten Krug in rührender und kindlicher Weise den Punkt getroffen, den man den Kernpunkt dieser Beziehung nennen kann. „Er (Kleist) hatte einen erhabenen Begriff von Sittlichkeit, und mich wollte er zum Ideal umschaffen, welches mich oft bekümmerte.“ Man kennt diese Briefe Kleists, wohl die merkwürdigsten Liebesbriefe der deutschen Literatur, in denen der armen Braut strenge Anleitung zur Erreichung eines vollkommenen Menschen- und Frauentums gegeben wird. Jeder Liebende will die Vollkommenheit des Geliebten, und tiefer Schmerz ist es von je gewesen, am geliebten Gegenstand einen Makel zu sehen. Aber ein anderes ist es, die Idee (im platonischen Sinne) der geliebten Gestalt erschauernd zu erleben und unter jeder ihrer menschlichen Verhüllungen und Verzerrungen schmerzlichst zu leiden; ein anderes, seinen eigenen Traum in eine fremde Gestalt hineinzusehen, in eine Gestalt, die von sich aus ohne Beziehung zu diesem Traum ist. Er schreibt: „Wenn Du es ahnen könntest, wie der Gedanke, aus Dir einst ein vollkommenes Wesen zu bilden, jede Lebenskraft in mir erwärmt, jede Fähigkeit in mir bewegt, jede Kraft in mir in Leben und Tätigkeit setzt.“ „Wenn Du es mir gelingen lassen könntest, mir an Dir eine Gattin zu formen, wie ich sie für mich, eine Mutter, wie ich sie für meine Kinder wünsche ... dann, ja dann ...“ „Nur dann könnte und müßte ich gleichgültig gegen Dich sein, wenn die Erfahrung mich lehrte, daß der Stein, den ich mit meiner ganzen Seele bearbeitete, den Glanz aus ihm hervorzulocken, kein Edelstein wäre ... Daher kann ein Wechsler die Echtheit der Banknote, die sein Vermögen sichern soll, nicht ängstlicher untersuchen, als ich Deine Seele.“ Das bedeutet: Wilhelmine ist für ihn der Stoff, sein Traumbild aus ihr zu formen. Nie hat ihr Sein, ihr Dasein Eindruck auf ihn gemacht. Seine Briefe sagen mit der Klarheit einer Rechnung: bringe mein Ideal zum Ausdruck, und ich werde Dich lieben. Nur soweit, nur solange Du dies tust, werde ich Dich lieben. Dein individuelles Sein kenne ich nicht. Es interessiert mich nicht. Sei mein Traum, und ich will es Dir danken.

Ist es irgendwie schicksalsvoll, ja nur sinnvoll, daß er gerade dieses Mädchen traf? Könnte es, da es auf Individualität nicht ankommt, sondern nur auf den guten Willen, sich als Stoff für den Meißelschlag herzugeben, nicht ebensogut jede andere sein? Und wirklich, mit einer Kon-

sequenz, die uns aus Wilhelmines Seele heraus erschreckt, schreibt Kleist Sätze wie die folgenden an seine Braut: „Manches Mädchen habe ich schon mit Dir verglichen und bin ernst geworden, z. B. . . ., und manches ist auch hier in Berlin, das ich gegen Dich halte, und ernst macht mich jedesmal diese Vergleichung; aber Du hast eine jahrzehntelange Bekanntschaft, die innigste Vertraulichkeit für Dich, und wenn Du nur ein weniges noch, nur die Ähnlichkeit mit meinem Ideal, nur den ernsten Willen, es einst in Dir darzustellen hegst, so sinkt die andere mit allen Mädchen . . . der Erde.“ Welcher Liebende hätte je die Wahl gehabt, sein Gefühl zwischen der Geliebten und irgendeiner oder gar mehreren anderen prüfend hin- und hergehen zu lassen! Denn die Geliebte ist eben die Geliebte nicht „weil“, sondern oft sogar „trotzdem“. Kleist aber prüft, vergleicht ernsthaft und entscheidet sich schließlich für Wilhelmine, w e i l sie ihn jahrzehntelang kennt, er nun schon einmal mit ihr innigst vertraut ist, und vor allem, weil er in ihr die Bereitwilligkeit erhofft, sein Ideal darzustellen.

Nein, dieses Mädchen hat er nie geschaut, ja, er hat sie vielleicht nicht einmal gesehen. Nicht sie durch ihre einmalige Beschaffenheit hat ein Gefühl in ihm entzündet, sondern blind getrieben von dem damals schon sehr mächtigen Drang seines Inneren griff er nach irgendeinem Stoff, den er formen könnte. Er hat seinen Traum in sie hineingesehen, nicht ihre Idee aus ihr heraus. Was er an ihr erlebte, bestritt er selbst. Dem Leben hat er nichts zu danken, bei diesem Erlebnis nicht und bei keinem anderen.

Mag diese erste Liebesbeziehung noch nicht beweiskräftig sein für Kleists einmalige Erlebnisart, da ja die Jugend überhaupt geneigt ist, an ein zufälliges Objekt die Fülle des schon vorhandenen Gefühls zu hängen, so ist die Beziehung zu der Todesgenossin von aufhellender Deutlichkeit: „Rechne hinzu, daß ich eine Freundin gefunden habe, deren Seele wie ein junger Adler fliegt, wie ich noch in meinem Leben nichts Ähnliches gefunden habe; die meine Traurigkeit als eine höhere, festgewurzelte und unheilbare begreift, und deshalb, obschon sie Mittel genug in Händen hätte, mich hier zu beglücken, mit mir sterben will, die mir die unerhörte Lust gewährt, sich um dieses Zweckes willen, so leicht aus einer ganz wunschlosen Lage, wie ein Veilchen aus einer Wiese, herausheben zu lassen; die einen Vater, der sie anbetet, einen Mann, der großmütig genug war, sie mir abtreten zu wollen, ein Kind, so schön und schöner als die Morgensonne, nur meinetwillen verläßt: und du wirst begreifen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, einen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinabzustürzen. — Adieu noch einmal! —“ So schreibt Kleist zehn Tage vor dem gemeinsamen Tode. Sein lebenslänglicher Traum, daß eine Frau alles für ihn opfert, selbst

das Leben, hier schien er verwirklicht. Der Gedanke „nur meinetwillen verläßt diese Frau die wunschloseste Lage“, berauschte ihn bis zum Taumel. Was aber hatte dieses Erlebnis zu tun mit der Wirklichkeit der Frau Henriette Vogel, die Angst vor einer schrecklichen Krankheit und hysterische Gier nach dem Ungewöhnlichen trieb, diesen Tod zu teilen? Das unwiderrufliche Ende hat hier verhindert, daß Kleist in die Lage kam, das königliche Geschenk seiner Seele zurückzunehmen und die Armut des von ihm also geschmückten Götzenbildes zu erkennen, wahrlich nicht ihr Verdienst. Es ist bedeutsam, wie tief schon ein Zeitgenosse die Schicksallosigkeit dieses Zusammensterbens empfand. Pfuel fügt erschütterten Worten über Kleists Tod den Satz hinzu: „die Vogel steht daneben wie eine dumme Zufälligkeit“. — Nichts ist bezeichnender in diesem schicksallosen Leben, als daß selbst die Todesgenossin zufällig und vertauschbar war. Kleist hatte sein Lebenlang mit dem Gedanken gespielt, nicht allein in den Tod zu gehen (der freiwillige Tod überhaupt scheint ihm nie fraglich gewesen zu sein). An fast alle der ihm Nächsten hat er irgendwann einmal die sonderbare und schauerliche Bitte gerichtet, mit ihm zu sterben. Acht Tage vor dem gemeinsamen Ende schreibt er einer anderen Frau: „Kann es Dich trösten, wenn ich Dir sage, daß ich diese Freundin niemals gegen Dich vertauscht haben würde, wenn sie weiter nichts gewollt hätte, als mit mir leben?“ ... Die Empfängerin dieser Briefe ist Marie von Kleist. Die sechzehn Jahre ältere Frau, durch Heirat mit Kleist verwandt geworden, stand ihm nahe seit seiner Potsdamer Zeit. Wir wissen von der Beziehung nichts. Wir kennen diese drei letzten Briefe Kleists an sie und ihre Briefe über seinen Tod, die über die Leidenschaft und Schicksalhaftigkeit *ihres* Gefühls keinen Zweifel lassen. Diese merkwürdigen Todesbriefe an Marie v. Kleist, voll von überschwänglicher Musik, in der bald das Gefühl zu ihr, bald das Gefühl zu Henriette die Oberstimme führt, die Tatsache dieser Liebesbriefe an sie, „die Einzige, an deren Gefühl und Meinung ihm etwas gelegen ist, an sie, die Allereinzigste auf Erden, die er jenseits wiederzusehen wünscht“, diese Briefe, zusammengehalten mit der Tatsache seines Todes mit einer anderen, mußten Maries Bewußtsein zerreißen. „Hätte er diese Frau geliebt, so war es nichts. Daß er aber mit derselben glühenden Leidenschaft für mich zu den Füßen einer anderen sich erschoß, davon hat die Menschheit noch kein Beispiel. Daß seine letzten Worte, seine letzten Gedanken nur mir waren mit derselbigen Glut wie in der ersten Zeit seiner Liebe, das geht über allen menschlichen Begriff!“ Wie sollte sie, die ihn liebte, ihn, diesen Einen, Einmaligen, Wirklichen, ein Gefühl begreifen, das in der glühendsten Leidenschaft immer noch in leere Luft griff und beim stammelndsten „Du“

immer noch in den Bezirken seines einsamen und königlichen Ich gefangen war?

Sie, die er liebte mit einer Liebe, für die sie kaum Worte findet — „was ist alle Liebe der Sterblichen hier auf Erden, was sind alle Romane, alle Gedichte im Vergleich mit seiner Liebe?“ — sie, die er also liebte, „vertauscht“ er mit einer anderen. Er schreibt an sie, daß er sie hintergangen habe, daß er dies, wie er es ihr tausendmal gesagt, nicht überleben werde. Aber wie gewichtlos ist das, wie wenig hat es einen Ton in dem hymnischen Sterbelied. Keine ist Schicksal: Henriette nicht, Marie nicht. Er hat die eine gefragt, ob sie mit ihm sterben will; sie sagte nein. So stirbt er mit der anderen, die ja sagt. Er verherrlicht die eine wie die andere in diesen Gesängen seines Todes. „Ach, ich versichere Dich, ich habe Dich so lieb, Du bist mir so überaus teuer und wert, daß ich kaum sagen kann, ich liebe diese liebe vergötterte Freundin mehr als Dich. Der Entschluß, der in ihrer Seele aufging, mit mir zu sterben, zog mich, ich kann Dir nicht sagen, mit welcher unaussprechlichen und unwiderstehlichen Gewalt an ihre Brust; erinnerst Du Dich wohl, daß ich Dich mehrmals gefragt habe, ob Du mit mir sterben willst? Aber Du sagtest immer nein —.“ In diesen Worten steht alles. — Sie sind vertauschbar. Jede ist Abglanz und Gesang seiner eigenen Seele, von ihrer Wirklichkeit erfährt er nichts. — Es erhellt aus diesem Beispiel, daß Kleists Einsamkeit eine einzige und unvergleichliche war. Die Einsamkeit des Genies, sofern sie auf der Unfähigkeit der Umwelt beruht, zu begreifen und aufzunehmen, ist für Kleist nicht bitterer gewesen als für jeden anderen großen Menschen. Aber dies war seine nur ihm gehörige Einsamkeit, schauerlicher als jede andere, daß aus der Umwelt keine Stimme zu ihm drang, die sein innerstes Herz getroffen hätte. Oft scheint sich sein Gefühl an einer Berührung mit dem Außen zu entzünden, aber sei es die Liebe zu einer Frau oder der Haß gegen Napoleon: mit rasender Steigerung wächst sein Gefühl über das Objekt hinaus, das Objekt war nur Anlaß, und bald hat das Gefühl sich in Bereiche verloren, die den Anlaß weit hinter sich lassen. In einem Brief gebraucht Kleist einmal ein Bild: „wenn die Flamme sich selbst den Zugwind verschafft und so immer höher herauflodert ...“ Diese Flamme war er. Sie verschaffte sich selbst den Zugwind. Sie wurde vom Leben weder entzündet noch gespeist.

So vermochte das Leben keinen Einfluß zu nehmen auf sein Werden, es vermochte nicht Gegengewicht zu sein gegen seine dem Ende zustürzende Bewegung.

Wenn Goethe sagen durfte, das Leben habe ihm „die antwortenden Gegenbilder“ seines Inneren geschenkt, so war alles, was Kleist von die-

sem Leben zuteil wurde, zufällig und vertauschbar. Er und das Leben waren sich im tiefsten fremd und unbegreifbar, die einzige Berührung bestand darin, daß es ihn ständig ausschloß, bis dies zuletzt mit einer so unheimlichen lautlosen Eindringlichkeit geschah, daß es ihn hinausdrängte, denn es blieb ihm auch kein Fußbreit Erde mehr, auf der er stehen konnte. Wenn Hölderlin wahnsinnig wird, so kann er klagen, daß ihn Apollon geschlagen habe. Aber selbst ein also krönendes Verhängnis versagte das Leben diesem Außenseiter. Auch das tragische Ende ward ihm von keiner Gottheit bereitet, sondern er nahm es sich selbst.

IV.

Proust und Bergson.

Von

Peter Hirschfeld.

Marcel Proust gelangt in seinem Werk, das eine Manifestation europäischer Kulturgemeinschaft bedeutet, zu einer Synthese aus westlichen und östlichen Eigenheiten, und die Strömungen der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts scheinen in ihm zusammenzulaufen. Man findet in der „recherche du temps perdu" etwas von Balzacs Reichtum der Erfindung, Stendhals psychologischen aperçus, Flauberts pointierten Analysen und Zolas Schilderungsmethode der Nahsicht. Baudelaire, der die Dekadenz als einen so produktiven Faktor in die Kunst einführte, ist in seinem Intellektualismus verwandt[1]). Die unaufhörlich gefühlte Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit sich selber und die Sprache der sensiblen, bilderreichen Verfeinerung ist beiden gemeinsam. Sie besitzen die gleiche Mischung von Poesie und Realismus in ihren Schilderungen, und ihre Begabung für subtile Beobachtung schließt zugleich die Fähigkeit einer fruchtbaren Kritik ein[2]).

Wenn in Prousts Sprache die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, die Milieuschilderung, die Darstellung der Liebesentwicklung französisch ist, deutet doch gleichzeitig die Gedankenschwere der überlangen Sätze und ihre philosophisch-wissenschaftliche Diktion auf die deutsche Sprache hin, deren Syntax Proust als dem Griechischen am nächsten verwandt bezeichnet[3]). Den Franzosen erscheint seine Sprache als etwas Fremdes, das sie erst erlernen müssen[4]).

Die eingehende Behandlung der Probleme, die die Wirkung der Liebesentwicklung auf den eigenen geistigen Organismus hervorruft, findet in Strindbergs Lebensgeschichte eine Vorform; die Tendenz, statt des

---

[1]) E. R. Curtius, Französischer Geist im neuen Europa, Stuttgart 1925, S. 144, 145; vgl. Proust, Le temps retrouvé, II, S. 82/83. — „Temps retrouvé" und „Les plaisirs et les jours" (1895) zitiert nach Ausgabe 1927; „La prisonnière" und „Du côté de chez Swann" 1924; alle übrigen Bände 1925. (Erschienen 1913—1927.)

[2]) Baudelaire, L'art romantique, über Constantin Guys. (Oeuvres, Bd. III, Paris 1925, S. 51 ff.) und Proust, Pastiches et mélanges, S. 100 ff. über John Ruskin.

[3]) L. Pierre-Quint, Marcel Proust, Paris 1925, S. 134, Anm. I.

[4]) Daselbst, S. 132.

zum auflösenden Ende drängenden, abgeschlossenen Werkes nur einen scheinbar willkürlich gewählten Ausschnitt des unaufhörlich fließenden, menschlichen Lebens zu geben, betont schon J. P. Jacobsen als ein Merkmal moderner Dichtung und schreibt: „... daß eine moderne Dichtung, die endigt, nichts taugen kann, ... denn ich habe nie etwas Abgeschlossenes in einem Verhältnis zwischen Menschen gesehen[1]).“ Eine Auseinandersetzung mit Dostojewski gibt Proust selbst[2]) und bezeichnet als wesentliche Neuerung des Russen die Eindringlichkeit der Schilderung, die Menschen und Milieu in engster Verknüpfung zu so starken Eindrücken zu steigern vermag, wie in der Schlußszene des „Idioten“. Dostojewski beschreibt nicht die Menschen, sondern macht ihre Charaktere und Eigenheiten aus ihren Wirkungen deutlich und entwickelt die Berichtigung der Illusionen durch das Leben.

Diese Parallelen aus den europäischen Romanen des 19. Jahrhunderts können indessen nur als oberflächliche Berührungen mit Prousts Werk genannt werden, denn die von ihm geschaffene, selbstbiographische Kunstform des 20. Jahrhunderts ist etwas unvergleichlich Neues. Sein Roman ist nicht von dem leidenschaftlichen Bedürfnis diktiert, sich vom Erlebnis durch seine Darstellung zu befreien, wie in Strindbergs Lebensgeschichte; es beruht auch nicht auf einer halb phantasievollen Neuschöpfung vergangener Jugendzeit wie Goethes Dichtung und Wahrheit. Von der expressionistischen, leidenschaftlichen Spannung der Schilderung bei Dostojewski unterscheidet Prousts Werk sich durch die beherrschte Sachlichkeit der Darstellung und den impressionistisch-detaillierten Stil. Bei ihm ist weder der Konflikt des Individuums mit den realen Forderungen des bürgerlichen Lebens (Niels Lyhne) oder mit sozialen Problemen (Germinal) die Hauptsache, noch handelt es sich darum, wie bei Stendhal und Balzac[3]), ein erfundenes Romangerippe zu beleben[4]). Proust verbindet die Schilderung des völlig isolierten Entwicklungsganges einer geistig orientierten Seele, die zugleich egozentrisch und verstehend ist, mit der Darstellung verschiedener Gesellschaftsschichten, deren psychologische Gesetze[5]) an ihren Vertretern gezeigt werden. Sein Romanwerk als abgeschlossene Welt für sich[6]) ist ferner eine Auseinandersetzung mit allen Erscheinungen der Geistes- und Sinneswelt und von einer „culture philosophique, historique, scientifique et littéraire

---

1) Brief vom 14. III. 1880. Werke Bd. I, Jena 1905, S. 283/284.

2) La prisonnière, II, S. 239; Temps retrouvé, II, S. 172.

3) Über Balzac urteilt Proust selbst: „l'oeuvre en quelque sorte impure est mêlée d'esprit et de réalité trop peu transformée“. Pastiches a. a. O. S. 240, Anm. 1.

4) B. Crémieux, XX. siècle, I. série, Paris 1926, S. 60.

5) Le temps retrouvé, I, S. 37; II, S. 177, 251.

6) Daselbst II, S. 240.

vraiment encyclopédique"[1]). Die Erwähnung der „wissenschaftlichen Kultur" durch Crémieux ist wesentlich, denn wie Zola den Roman in Beziehung zu der naturwissenschaftlichen Geistesbewegung im 19. Jahrhundert brachte, so fand Proust seine weltanschaulichen Gewißheiten in den Werken von Henri Bergson bestätigt. Bergsons Lehre von der Deutung des Lebens als Entwicklung in ununterbrochener Neuschöpfung verhält sich zur mechanistischen Philosophie[2]) wie Prousts psychologischer Roman des Bergsonismus[3]) zum naturalistischen Roman. „La recherche du temps perdu" und „l'évolution créatrice" kennzeichnen die gleiche Stufe der europäischen Geistesentwicklung.

Charakteristisch für die Entstehung der „recherche du temps perdu" ist die völlige Trennung von Erlebnis und Umsetzung in literarische Gestaltung. Die Jahre, die Proust in der Welt unter Menschen zubringt, dienen der fortgesetzten Ansammlung von Stoff, Tatsachen und Beobachtungen. Während der Niederschrift des Romans in der zweiten Lebenshälfte ergibt sich eine Fülle von Erweiterungen, denn Proust vermochte gleichzeitig fest umrissene Vorstellungen aufzunehmen und sie aus den stets zu ergänzenden Eindrücken, die sie hervorriefen, zu rekonstruieren. Subjektivismus und Objektivismus, die Bergson so definiert: „subjektiv nennen wir, was völlig und adäquat bekannt erscheint; objektiv, was so gekannt wird, daß eine immer wachsende Menge neuer Eindrücke der Vorstellung, die wir augenblicklich davon haben, substituiert werden könnte[4]), scheinen in Prousts Arbeitsweise kombiniert. Proust empfing den Einfluß des Philosophen unmittelbar nach dem Erscheinen von Bergsons erster Schrift („Zeit und Freiheit", 1889), in der über die psychologischen Möglichkeiten des Romans Wesentliches gesagt ist. „Proust semble avoir vécu, senti, expérimenté personnellement toute la psychologie bergsonienne[5])." Die Abhängigkeit von Bergsons Anschauungen, die Proust aufnimmt, indem er sie ständig weiterbildet, läßt sich in mehreren, eng verbundenen Gedankenreihen verfolgen: Die Konstatierung ununterbrochener Veränderung; die Beobachtung des Eigenwerts der Zeit als Dauer; die Betonung der Erinnerung als Mittelpunkt des menschlichen Bewußtseins. — Dazu tritt die Deutung der Kunst als

[1]) Crémieux, a. a. O. I, S. 13.

[2]) Zur Entwicklung der französischen Philosophie des 19. Jahrhunderts vor Bergson vgl. F. Ravaisson, Die französische Philosophie im 19. Jahrhundert, deutsch Eisenach 1889; besonders S. 255 ff., 44, 130, 172 ff.

[3]) Curtius, a. a. O. S. 41.

[4]) Bergson, Zeit und Freiheit, eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen, (1889) deutsch Jena 1920, S. 65.

[5]) Pierre-Quint, a. a. O. S. 33/34; vgl. besonders den Aufsatz von Vettard „Proust et le temps"; Abdruck in „Les cahiers Marcel Proust", I. Bd. Paris 1927, S. 193, 195.

wichtigste geistige Realität, ein bei Bergson nur angedeuteter Gedanke, der erst von Proust in Analogie zur romantischen Anschauung[1]) in den Vordergrund gerückt wird.

Prousts Betrachtungen nehmen die gleiche Richtung wie Bergsons Lehren, die ihm doch nicht immer gegenwärtig waren und als Führung dienen konnten, wie eine Briefstelle[2]) über die Unterscheidung des spontan-unfreiwilligen, wahren Gedächtnisses vom willensmäßigen, intellektuellen Gedächtnis beweist — eine Unterscheidung, die Bergson nicht mache. Sie findet sich aber bei Bergson in prägnanter Form[3]). Das „spontane Gedächtnis" ist auch für ihn das allein vollständige, das unabhängig von unserem Willen auftauchende Traumbilder produziert, während das gelernte, willensmäßige Gedächtnis unvollständig bleibt. Proust erkennt diese Unvollständigkeit an den vergeblichen Anstrengungen, sich vergangene Eindrücke zurückzurufen, die nur ungewollt aus dem Unbewußten emportauchen[4]). Nach Bergson ist die Reproduktion der aufeinanderfolgenden Bilder unseres vergangenen Lebens umso lückenloser, je mehr wir uns von aller „Tätigkeit" abwenden[5]).

Was Bergson über die Aufgaben des Romans schreibt[6]), ist eine Interpretation von Prousts Kunst: jede Analyse unserer Gefühle kann wegen der Notwendigkeit, die in Wirklichkeit sich durchdringenden Bewußtseinszustände in eine dem Worte zugängliche, zeitliche Folge zu projizieren, nur einen Schatten der Gefühle vermitteln. „Wenn nun ein kühner Romandichter das geschickt gewobene Gewebe unseres konventionellen Ich zerreißt und uns unter jener scheinbaren Logik eine fundamentale Absurdität, unter jener Aneinanderreihung einfacher Zustände eine unendliche Durchdringung von Tausenden von verschiedenen Eindrücken sehen läßt, die im Augenblick, wo sie genannt werden, bereits zu sein aufgehört haben, dann spenden wir ihm Lob dafür, daß er uns besser kennt als wir". — Freilich gibt auch der Roman wie die wissenschaftliche Analyse „nur einen Schatten", aber „er lüftet für einen Augenblick den Schleier, den wir zwischen unserem Bewußtsein und uns gezogen hatten." Zu diesem Satze, der als Ausgangspunkt der Betrachtungsreihe dienen kann, gibt Proust Ergänzungen[7]). Freuden und Schmerzen wirklicher Menschen können wir nur mitempfinden, indem wir uns ein Bild dieser Gemütsbewegungen machen; der erste Roman-

[1]) Vgl. unten S. 182, Anm. 3.

[2]) Pierre-Quint, a. a. O. S. 272; Brief 1913. — Vgl. Du côté de chez Swann I, S. 45/46 und Crémieux, a. a. O. S. 38/39.

[3]) Bergson, Materie und Gedächtnis (1896), deutsch Jena 1919, S. 72/75.

[4]) Le temps retrouvé, II, S. 12, 9.

[5]) Bergson, Materie und Gedächtnis, S. 167.

[6]) Zeit und Freiheit, S. 104.

[7]) Du côté de chez Swann, I, S. 81, 82, Temps retrouvé, II, S. 24, 256.

schriftsteller erkannte, daß er durch die Schaffung solcher Bilder die Wirkung wirklicher Menschenschicksale hervorrufen könnte. Noch mehr: einen Teil des menschlichen Wesens nehmen wir im Leben nur durch unsere Sinne wahr, ohne daß er für unser Gefühl durchdringbar wird. Unsere Gesamtvorstellung eines Menschen kann daher durch sein Glück und Unglück nur partiell berührt werden, und erst die Vermittlung des Romans bringt die Ergänzung, denn: „La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est à dire que notre âme peut s'assimiler". Der Roman ist in seinen Wirkungen nicht nur der Analyse, sondern durch die Vollständigkeit der Eindrücke auch dem realen Leben überlegen, weil er gleichzeitig die Worte des Handelnden und seine Gefühle und Akte gibt, die sich so oft nicht mit den Worten decken[1]): „nous sentons dans un monde — nous nommons dans un autre"[2]). Das „schlichte Gefühl" einer gegenwärtigen Bekanntschaft[3]) wird im Roman durch die Einsicht in die Seele des Anderen ersetzt.

Bergsons Satz enthält außer der Festsetzung der sprachlichen Grenzen aller Wiedergabe und Erkenntnis die Andeutung der entscheidenden These: der ununterbrochene Wechsel aller Eindrücke und Gefühle und damit die Änderung des Menschen selber ist das Kriterium des Lebens als historische Entwicklung. Da der Mensch in keinem Augenblick mehr ganz derselbe wie im voraufgegangenen bleibt, scheinen für ihn auch die Gegenstände der Umwelt sich zu ändern, denn er nimmt sie durch seine individuell bestimmten Eindrücke wahr. Auch in den äußeren Dingen ist nach Bergson ein nicht ausdrückbarer Grund vorhanden, „aus dem wir sie nicht in sukzessiven Momenten unserer Dauer zu betrachten vermögen, ohne eine Veränderung an ihnen zu konstatieren[4])." Ebenso gewinnt für Prousts entschiedenen Dualismus jeder Eindruck einen doppelten Charakter, da er nur zum Teil im Objekt, zum Teil aber in uns selber ruht[5]); man wird sich der eigenen Änderung durch die Gegenüberstellung der Identität der Dinge bewußt[6]). Bergson gibt als Beispiel den Aufenthalt in einer unbekannten Stadt, deren Anblick eine Anzahl zur Dauer bestimmter und darum einer Modifikation ausgesetzter Eindrücke wachruft. „Wenn ich mich — nach Verlauf geraumer Zeit auf den Eindruck zurückbesinne, den ich in den ersten Jahren hatte,

---

[1]) La prisonnière, II, S. 199.

[2]) Le côté de Guermantes, I, S. 45.

[3]) Bergson, Einführung in die Metaphysik, deutsch Jena 1920, S. 2.

[4]) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 178/179.

[5]) Temps retrouvé, II, S. 43.

[6]) Sodome et Gomorrhe, II, Bd. 3, S. 230.

staune ich über die sonderbare, unerklärliche und vor allem unaussprechliche Veränderung, die sich an jenem Eindruck vollzogen hat[1]).“

Proust vermag diese „unaussprechliche Veränderung“ durch seine Erfahrungen bei wiederholten Besuchen in Balbec zu illustrieren[2]). Beide konstatieren die Änderung der Eindrücke und damit der Gegenstände; aber während es Bergson scheint: „als ob jene Gegenstände, die ich beständig perzipierte, und die sich unablässig in meinem Geiste abbildeten, sich schließlich etwas von meiner bewußten Existenz angeeignet hätten,“ verlieren die zuerst bewunderten Landschaftsbilder am Balbecer Strand für Proust allmählich die Verknüpfung mit seiner Existenz. Es tritt eine Sättigung seiner nicht mehr aufnahmefähigen Seele ein, und als er sich am Schluß des zweiten Aufenthalts Rechenschaft über seine früheren und gegenwärtigen Eindrücke gibt, erkennt er, daß alle Plätze, die er liebte, ihres Mysteriums für ihn entkleidet sind[3]). Was früher unerreichbar schön erschien, verliert nach der Verwirklichung seinen Nimbus, denn: „le visage des choses change pour nous comme celui des hommes“[4]).

Der Änderung der wahrgenommenen Eindrücke entspricht die Änderung der Empfindungen: „das Gefühl selber ist ein Lebewesen, das sich entwickelt und folglich fortgesetzt verändert[5]).“ Proust veranschaulicht diese von Bergson gekennzeichnete Entwicklung an den unmittelbarsten Gefühlen — Liebe und Eifersucht: „Car ce que nous croyons notre amour, notre jalousie, n'est pas une même passion continue, indivisible. Ils se composent d'une infinité d'amours successifs, de jalousies différentes et qui sont éphémères, mais par leur multitude ininterrompue donnent l'impression de la continuité, l'illusion de l'unité[6]).“ Die Liebe wie jeder „état mental“ ist einem Wechsel unterworfen[7]). Was in der Analyse ausgesprochen ist, vermittelt Prousts Kunst noch deutlicher, wenn sie an Stelle der bloßen Worte die Vorstellung des menschlichen Schicksals und statt der Hypothese die Erfahrung des Lebens gibt. Noch vollständiger als bei der Modifikation der Eindrücke identifiziert sich mit der Änderung der Empfindungen die Änderung des Menschen selber. Albertinens Tod ist für Proust nicht der Grund für das Ende seiner Liebe — er selber ist gestorben, und sein neues Ich hatte wohl von Al-

---

1) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 101.

2) Proust, A l'ombre des jeunes filles en fleur, I, S. 213 ff.

3) Sodome et Gomorrhe, II, Bd. 3, S. 207.

4) Sodome et Gomorrhe, II, Bd. 2, S. 25.

5) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 103; Schöpferische Entwicklung, (1907), deutsch Jena 1922, S. 8 ff.

6) Côté de chez Swann, II, S. 142.

7) Albertine disparue, I, S. 224.

bertine sprechen gehört, sie aber nie gekannt[1]). „L'homme que j'étais, le jeune homme blond n'existe plus, je suis un autre[2]).“ Ebenso hat Albertine sich für ihn geändert und jeden Tag aus ihm einen neuen Menschen gemacht[3]). Der Salon der Herzogin von Guermantes flößt dem jungen Proust höchste Achtung ein; später besucht er die Herzogin im Vorübergehen, um sich für Albertine nach den Toiletten zu erkundigen, die ihn einst begeistert hatten[4]). Während Proust Oriane liebt, sieht er sie nur flüchtig auf seinen Morgenspaziergängen[5]); als sie sich später auf Gesellschaften auf das freundlichste ihm nähert, ist sie für ihn, dessen Gefühle ohne sein Zutun andere geworden sind, längst ohne Bedeutung[6]).

Der Veränderlichkeit der Empfindungen stehen einige in unserer Natur begründete konstante Faktoren gegenüber: das Temperament, das die Wahl der Liebe auf ähnliche Frauen fallen[7]) und die gleiche Liebesentwicklung sich wiederholt abrollen läßt[8]); „la permanence de nos besoins“[9]), die uns die Trennung vom Milieu des heimatlichen Hauses erschwert[10]), und die Erinnerungsbilder und Vorstellungen. Proust konstatiert die schmerzliche „opposition entre l'altération des êtres et la fixité du souvenir“[11]); denn: „le temps qui change les êtres ne modifie pas l'image que nous avons gardé d'eux“[46]). So kann Prousts Erinnerung an die Enttäuschung der Berma-Matinée durch Bergottes nachträgliche Erklärungen ihrer Attitüden nicht mehr modifiziert werden[12]); die Erinnerung kann eine Zeitlang latent bleiben, aber sie ist unveränderlich[13]). Bergsons Anschauung geht hier im Gegensatz zu Proust dahin, zwar auch die wahre, blitzartige Erinnerung mit der Vorstellung gleichzusetzen[14]), aber zugleich die Vorstellung ebenso wie die Gefühle für veränderlich zu erklären[15]). Die Vorstellung ist stets nur virtuell gegenwärtig, „da sie in dem Augenblick, wo sie aktuell werden würde, neutrali-

1) Albertine disparue, II, S. 67/68.
2) Daselbst II, S. 137.
3) Daselbst I, S. 115.
4) La prisonnière, I, S. 39.
5) Le côté de Guermantes, I, S. 53 ff.
6) Daselbst II, S. 61, auch I, S. 41.
7) Jeunes filles, II, S. 175.
8) Sodome, II, Bd. 3, S. 75.
9) Albertine disparue, I, S. 222.
10) Jeunes filles, I, S. 197 und Côté de Guermantes, I, S. 73.
11) Temps retrouvé, II, S. 178.
12) Jeunes filles, I, S. 122/123.
13) Daselbst II, S. 155/156.
14) Bergson, Materie und Gedächtnis, S. 69.
15) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 145.

siert wird durch den Zwang, sich fortzusetzen und in etwas anderem aufzugehen"[1]).

Diese Beobachtungen bestimmen Bergsons Definition der Zeit als unteilbare, nicht umkehrbare Dauer, d. h. als „Tätigkeit"[2]). Die Dauer besitzt einen variablen Eigenwert, und wir werden uns ihrer durch die ununterbrochene Bereicherung oder Modifikation bewußt. Für Bergson ist die Dauer „das Absolute", die „Grundrealität"[3]); ebenso empfindet Proust: „Le temps — était moi-même[4])." Bei Thomas Mann heißt es: „Die Zeit ist tätig und zeitigt Veränderung"[5]), und wie die eigenartige und spirituelle Atmosphäre des Zauberbergs und ihr Gegensatz zur Wirklichkeit darauf beruht, daß sie außerhalb des „Zeiterlebnisses"[6]) liegt, so vermag auch Proust als Betrachter sich „hors du temps"[7]) zu stellen. Nur in der Dauer wird sein Leben ihm bewußt, das er zugleich von außen her aufzufassen vermag; so fühlt er zwar die Veränderungen an sich und anderen besonders deutlich, aber das unmittelbarste und primitivste Zeiterlebnis des Alterns empfindet er erst am letzten Tag, den er in der großen Welt zubringt[8]).

In der menschlichen Erfahrung führt die stete Veränderung der Wirklichkeit in Verbindung mit einer konstanten Vorstellung der Welt zu einer Wechselbeziehung von Illusion und Desillusion, deren Diskrepanz alle Konflikte entstehen läßt. Bergsons Satz: „Die Vorstellung der Zukunft, die eine Unendlichkeit von Möglichkeiten in ihrem Schoße birgt, ist also fruchtbarer als die Zukunft selbst, und so kommt es, daß der Hoffnung ein größerer Reiz beiwohnt als dem Besitz, der Traum anziehender ist als die Wirklichkeit"[9]), enthält das Problem der Desillusion, das man zu einem Kennzeichen des Romans des 19. Jahrhunderts gemacht hat[10]). Aber erst Proust führt den Gedanken zu Ende, daß der theoretischen Deutung der Zeit als Bereicherung, wie sie Bergson gab, im menschlichen Leben die Gleichsetzung der Erfahrung mit Entwertung entspricht. „La plus réelle beauté fut peut-être dans mon désir", schreibt

[1]) Bergson, Materie und Gedächtnis, S. 21.

[2]) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 84, 148, 152; Schöpferische Entwicklung, S. 16, 23; Einführung in die Metaphysik, S. 7.

[3]) Bergson, Schöpferische Entwicklung, S. 302, 320.

[4]) Proust, Temps retrouvé, II, S. 260.

[5]) Th. Mann, Der Zauberberg, Ausgabe in einem Band, Berlin 1924, S. 452.

[6]) Daselbst, S. 139.

[7]) Temps retrouvé, II, S. 16.

[8]) Daselbst II, S. 91, 100/101.

[9]) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 8/9.

[10]) Baumgartner in „Neue Rundschau", 1917, Maiheft.

der Dreiundzwanzigjährige[1]). Die Lebensentwicklung besteht in einem Heraustreten der Realitäten aus der übergeordneten Vorstellungswelt in die Wirklichkeit; da beide Welten sich nicht decken, resultiert daraus die Erfahrung als Desillusionierung, wie das Beispiel des Aufenthalts in Balbec[2]) zeigte. In seiner Kindheit hat Proust die lebhafteste Vorstellung von der Schönheit des Schauspiels[3]), aber als er die Berma in ihrer besten Rolle sieht, ist es ihm unmöglich, den erwarteten Eindruck wirklich zu empfangen[4]), und erst nachdem er ohne eine bestimmte Erwartung, gleichsam indifferent, einer zweiten Aufführung beigewohnt hat, empfindet er einen Genuß[5]). Die Persönlichkeit des von ihm als Dichter verehrten Bergotte enttäuscht ihn bei der Bekanntschaft[6]), und erst als in ihren Diskussionen die Wirklichkeit in die Vorstellung zurücktaucht, befreunden sie sich. Den Konflikt bringt stets Prousts Sehnsucht gerade nach den realen Freuden der alltäglichen Wirklichkeit, während die Lust des Intellektualismus ihn nicht reizen kann[7]). Man liebt nur, was man nicht völlig besitzt[8]), aber man ist nur durch das, was man besitzt, und man besitzt noch nicht, was gegenwärtig ist[9]). „On peut être près de la personne qu'on aime et cependant ne pas l'avoir avec soi[10]).“ Proust müßte glücklicher sein als Swann, der Odette erst immer um sich hat, als er sie nicht mehr liebt, denn Albertine hält er in der Zeit der Liebe bei sich „gefangen“[11]) — aber Swanns Traum des möglichen Besitzes wird auch durch Proust nicht verwirklicht, denn Albertinens Leben bleibt selbständig und getrennt. Der Weg der Liebesentwicklung bildet eine ununterbrochene Reihe von Konflikten zwischen Traum und Wahrheit, Hoffen und Erinnern. Selbst wenn der erste Eindruck ein Mißfallen war, kann dies Aufmerksam-Werden der Beginn einer Liebe sein[12]). Die Möglichkeit der Fortsetzung ist wieder an die Gegenwart gebunden, so daß zu M[me] de Stermaria, die Proust nicht zur rechten Zeit wiedersah, keine Liebe sich entwickeln konnte[13]). Er weiß zwar von dem geplanten Rendezvous, daß es nur enttäuschend sein

---

[1]) Les plaisirs et les jours, S. 192.
[2]) S. o. S. 170.
[3]) Swann, I, S. 71.
[4]) Jeunes filles, I, S. 20 ff.
[5]) Guermantes, I, S. 44; vgl. unten S. 180.
[6]) Jeunes filles, I, S. 111.
[7]) Das. I, S. 130/131.
[8]) La prisonnière, I, S. 145, und II, S. 247.
[9]) Albertine disparue, I, S. 115, 116.
[10]) Sodome, II, Bd. 3, S. 81.
[11]) Albertine disparue, I, S. 133.
[12]) La prisonnière, I, S. 191.
[13]) Albertine disparue, I, S. 142.

könnte, denn man liebt an der Frau mehr das eigentümliche Leben, das ihre Person um sich als Atmosphäre schafft, als die Person selber[1]); aber schließlich gesteht er die Vermutung, daß gerade Mme de Stermaria ein erhofftes Glück hätte verwirklichen können, das sonst immer wieder zerronnen ist. — Bevor Proust Albertine endlich umarmt, möchte er sie wieder mit dem „Mysterium" erfüllen, das sie für ihn bedeutete, als sie ungekannt, „als Teil der Landschaft", am Strand von Balbec erschien[2]). Und umgekehrt — weil Albertine während ihres Zusammenseins ihn vom Leben fernhält, ermöglicht sie ihm erst den tiefsten Genuß dieses Lebens, der Stadt Paris mit ihren Mädchen und Lockungen, weil alle Wünsche unerfüllt bleiben[3]).

Auch die Landschaft ist diesem Prozeß der Wertverschiebung unterworfen. Balbec erweckt schließlich die Lust zu neuen Reisen, denn „sur les plaisirs furtifs de l'imagination dominaient ceux, continuels, de la sociabilité, qui sont si apaisants, si endormeurs"[4]). Eine Kindheitsillusion bildete die geheimnisvolle Unauffindbarkeit der Quellen der Vivonne[5]); ein späterer Aufenthalt enthüllt sie als „ein Wasserloch, aus dem Blasen aufsteigen"[6]). Selbst die Ufer der Vivonne, die ihn früher entzückten, scheinen ihm später häßlich und unbedeutend, ohne daß er sich über die Gründe des Mißfallens Rechenschaft geben könnte.

Proust mußte durch diese Erfahrungen dahin kommen, nicht den Dingen die eigentliche, für seine Persönlichkeit entscheidende Realität zuzusprechen, sondern der Vorstellung, dem Traum und der Erinnerung. „... mon sort était, de ne poursuivre que des fantômes, des êtres dont la réalité pour une bonne part était dans mon imagination[7])." Die Wirklichkeit hat keine Beziehung zu den Möglichkeiten[8]), die Traumwelt ist wahrer als die wache Welt[9]), die Hoffnung ist eine Vorwegnahme des Besitzes[10]), und vielleicht formt die eigentliche Realität sich nur im Gedächtnis[11]). Diese letzte — wie manchmal bei Proust — beiläufig ausgesprochene Vermutung führt zu einem tragenden Gedanken

[1]) Guermantes, II, S. 73; Jeunes filles, I, S. 237.

[2]) Guermantes, II, S. 52.

[3]) La prisonnière, I, S. 230, 235.

[4]) Sodome, II, Bd. 3, S. 192.

[5]) Swann, I, S. 158.

[6]) Albertine disparue, II, S. 206.

[7]) Sodome, II, Bd. 3, S. 76.

[8]) Swann, II, S. 134; vgl. R. Kayser, Stendhal und die Gegenwart, in „Neue Rundschau" 1927, S. 356.

[9]) Prisonnière, I, S. 167.

[10]) Albertine, I, S. 142.

[11]) Swann, I, S. 170.

der „recherche du temps perdu“. Bergson fand die Bedeutung des Gedächtnisses in seiner Möglichkeit, das unentwegte Vorübergleiten der Wirklichkeit als Veränderung zu erkennen und im Bewußtsein vorzustellen[1]). Die Vergangenheit ist, im Gegensatz zur ewigen Gegenwart der Materie, für die bewußten Wesen als Teil ihrer Dauer eine Realität[2]). Dem Träumenden zerlegt sich sein Dasein in ein Nebeneinander von tausend Erinnerungen[3]); nach Proust enthält das Gedächtnis die schöpferische Fähigkeit, in der Dichtung die Vergangenheit aus ihren Einzelmomenten sich wieder lebendig entwickeln zu lassen[4]): „... la recréation par la mémoire d'impressions, qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'oeuvre d'art telle que je l'avais concue ...[5])?“ Proust spricht einmal davon, daß das Vergessen einer Geliebten mit der Liebesentwicklung in umgekehrtem Sinne identisch sei, und daß die Kraft der Phantasie retrospektiv die Vergangenheit in die Zukunft verwandelt. „... ces fragments, ces moments du passé ne sont pas immobiles, ils ont gardé la force terrible, l'ignorance heureuse de l'espérance, qui s'élançait alors vers un temps devenu aujourd'hui le passé, mais qu'une hallucination nous fait un instant prendre retrospectivement pour l'avenir[6]).“ So erscheint als technischer Anfangspunkt der „recherche du temps perdu“ die Erinnerung an Combray, die durch den Duft einer Tasse Tee wachgerufen wird und die lange Reihe der Erinnerungsbilder nach sich zieht[7]), und den Schluß bildet die Erinnerung an die Türglocke des elterlichen Gartens in Combray, die auf den ersten Seiten des Romans eine Rolle spielte[8]), und deren schrillen Ton Proust dank der alle Zeiträume überspannenden Kraft des Gedächtnisses noch nach 30 Jahren hört. Ebenso ruht unbewußt die ganze, unendliche Vergangenheit in seinem Innern[9]), wo sie nach Bergsons Worten „... gleichsam automatisch erhalten“ bleibt. „In ihrer Ganzheit folgt sie uns jeden Augenblick nach: was wir von frühster Kindheit an gefühlt, gedacht, gewollt haben, ist da[10]).“ Die Spannung des erinnernden

1) Bergson, Schöpferische Entwicklung, S. 298.
2) Ders., Zeit und Freiheit, S. 121.
3) Ders., Schöpferische Entwicklung, S. 206.
4) Temps retrouvé, II, S. 238, 243. — Eugène Delacroix betont im „Journal“, 2. Bd., Paris 1893, S. 342/343 die verwandte Idealisierungstendenz der Erinnerung und der künstlerischen Phantasie.
5) Temps retrouvé, II, S. 258.
6) Albertine, II, S. 7.
7) Swann, I, S. 46.
8) Daselbst, I, S. 36.
9) Temps retrouvé, II, S. 259. ff.
10) Bergson, Schöpferische Entwicklung, S. 11.

Geistes besteht nach Bergson in der Anstrengung, einen größtmöglichen Teil unserer Vergangenheit in die Gegenwart hineinzudrängen[1]); oder, wie es Proust formuliert: „Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément ...[2])." Der Zusammenhang der drei betrachteten Gedankenreihen wird hier klar: es ist die Erinnerung, die uns mit dem Bewußtsein der Vergangenheit das Gefühl der Dauer und der von ihr bedingten Veränderungen gibt.

Nach Bergsons Wort bedarf es zur Erweckung der Vergangenheit nur eines Anstoßes aus der Gegenwart, „... denn damit eine Erinnerung im Bewußtsein wieder erscheinen kann, muß sie aus den Höhen des reinen Gedächtnisses bis zu dem Punkt herabsteigen, wo sich die Tat vollzieht"[3]). Proust empfindet in der Bibliothek des Prinzen von Guermantes durch ein solches Zusammentreffen von Erinnerung und Gegenwart plötzlich den Kontakt mit der Vergangenheit und damit die Möglichkeit, in der künstlerischen Neuschöpfung die verlorene Zeit wiederzufinden[4]). Nichts wirkt so erinnerungsweckend wie die Wahrnehmung eines Duftes[5]) oder das plötzliche Auftauchen eines Wortes, das eine Reihe von Ideenassoziationen hervorruft[6]). Die Wahrnehmung ist für Bergson schließlich nur noch ein Anlaß zur Vergegenwärtigung der Erinnerung, die zugleich eine weitgehende Fähigkeit besitzt, die Anschauung zu ersetzen[7]). „Das Gedächtnis, das einerseits einen Kern von unmittelbarer Wahrnehmung mit einer Hülle von Erinnerungen umwebt und andererseits eine Mehrzahl von Momenten in eins zusammenzieht, bildet bei der Wahrnehmung den Hauptbestandteil des individuellen Bewußtseins, die subjektive Seite unserer Erkenntnis der Dinge[8])."

Diese doppelte Funktion des produzierenden und konzentrierenden Gedächtnisses leistet Prousts Roman. Der ganze Inhalt ist Erinnerung, aber wenn man das augenblickliche Gefühl eines reinen Glückes als Kriterium für die Realität nimmt, sind es nur wenige Momente, in denen die Fülle der Erlebnisse sich zu starken Eindrücken verdichtet hat: Das

1) Bergson, Schöpferische Entwicklung, S. 205.
2) Temps retrouvé, II, S. 39. Vgl. Flaubert, Correspondance I, S. 127. (1846).
3) Bergson, Materie und Gedächtnis, S. 148.
4) Temps retrouvé, II, S. 10 ff.; II, S. 239/240.
5) Prisonnière, I, S. 33, Swann, I, S. 48.
6) Swann, II, S. 131.
7) Bergson, Materie und Gedächtnis, S. 54.
8) Bergson, Materie und Gedächtnis, S. 19.

Erlebnis der Türme[1]), der Blick auf die drei Bäume[2]), die plötzliche Erinnerung an die Markuskirche in Venedig vor dem Besuch bei der Prinzessin von Guermantes[3]) und jene Tasse Tee, deren Duft die alte Zeit heraufbeschwor. „... ce bonheur, ce sentiment de certitude dans le bonheur pendant que je buvais la tasse de thé ... ce n'était pas une illusion"[4]).

Der Satz steht in einer Betrachtung über eine andere Reihe wahrer, geistiger Realitäten, die in den Werken der Kunst lebendig geworden sind, und auch dieser zentrale Gedanke Prousts ist bei Bergson zu finden. Ins Innere des Lebens führt die Intuition, d. h. der uninteressierte, seiner selbst bewußt gewordene Instinkt; die Möglichkeit dieses Weges wird bewiesen durch das Dasein des ästhetischen Vermögens neben der normalen Wahrnehmung des Menschen[5]). Der Künstler hat die Fähigkeit, kraft seiner Intuition sich in das Innere des betrachteten Objekts zu versetzen und so das Leben zu begreifen, das dem Intellekt verschlossen bleibt[5]). Dem Intellekt fällt die Aufgabe zu, der Intuition die Freiheit der Bewegung zu sichern, die sie als an Gegenstände der Gewohnheit geketteter Instinkt nicht besitzt[6]). Nur die „Intuitionsphilosophie" vermag „das Leben des Körpers da zu sehen, wo es wirklich liegt: auf dem Wege, der zum Leben des Geistes führt"[7]). Die Kunst als geistige Tätigkeit lebt von Schöpfung[8]) und ist daher nicht abhängig von den der Illusion unterworfenen Gegebenheiten der Welt, sondern das reinste Symbol einer Vorstellung, der die Materie untergeordnet bleibt. So ist auch für Proust das Aufsuchen künstlerischer und geistiger Realitäten und Wahrheiten eine Aufgabe, der alles, auch die Bewertung der Liebe und der Frau unterzuordnen ist. „Il n'y a pas une seule, dont la possession soit aussi précieuse, que celle des vérités qu'elle nous découvre en nous faisant souffrir"[9]). Das ganze Leben des Künstlers hat schließlich nur die einzige Bestimmung, zur Erkenntnis und Erschaffung der Kunstwerke zu dienen[10]). Das Geistes-

---

[1]) Swann, I, S. 167, Pastiches et mélanges, S. 92/93.

[2]) Jeunes filles, II, S. 19 ff.

[3]) Temps retrouvé, II, S. 7 ff.

[4]) Prisonnière, II, S. 243.

[5]) Bergson, Schöpferische Entwicklung, S. 181, 182; Einführung in die Metaphysik, S. 56.

[6]) Schöpferische Entwicklung, S. 182, 183.

[7]) Das. S. 273.

[8]) Das. S. 51.

[9]) Albertine, I, S. 129.

[10]) Pastiches et mélanges, über John Ruskin, S. 109, Anm., hier im Präsens wiedergegeben. Vgl. Curtius, a. a. O. S. 18, 19.

leben des Schriftstellers setzt sich aus besonderen Realitiäten zusammen: „seiner Inspiration ... das Maß, in dem er die Vision dieser Realitäten empfängt . . .; seinem Talente . . . das Maß, in dem er sie in seinem Werke wieder zu erschaffen vermag . . .; seiner Moralität endlich, d. h. dem Instinkte, der ihn diese Realitäten in Hinblick auf die Ewigkeit betrachten läßt und ihn dazu treibt, dem Bedürfnis, sie wahrzunehmen, und der Notwendigkeit, sie nachzuschaffen, um ihnen eine dauernde und klare Vision zu sichern, alle Lust, alle Pflichten seines eigenen Lebens zu opfern, das als Daseinsgrund nur die Tatsache hat, daß es die einzig mögliche Art ist, mit diesen Realitäten in Verbindung zu treten. Das Leben hat für den Künstler denselben Wert, wie ein unentbehrliches Instrument für die Erfahrungen des Physikers." Flaubert weist dem Leben des Künstlers mehr gefühlsmäßig eine ähnliche Aufgabe zu[1]), aber die bestimmte Formulierung für den Zusammenhang von Leben und Kunstwerk oder von Sujet und Vision gab erst Proust, so wie Bergson die Vereinigung von Materie und Geist im Kunstwerk beschreibt: Der Traum, der Gedanke allein ist nichts, erst die materielle Verwirklichung in Werk und Wort erfordert eine Anstrengung, die das Gepräge unserer Persönlichkeit trägt. Die Materie ist gleichzeitig Widerstand, Instrument und Anreiz[2]). Der Wert der als Sujet dienenden Person ist dabei nebensächlich, denn das Leben ist klein und schlecht, aber es ist eben der Ursprung des Genies und bildet einen Teil seiner Werke. „Ce n'est pas le plus spirituel, le plus instruit . . . des hommes, mais celui qui sait devenir miroir et peut refléter ainsi sa vie, fût elle médiocre, qui devient un Bergotte"[3]).

Prousts Worte über Kunstwerke wie die Kirche in Combray, Bergottes Bücher, Elstirs Bilder und Vinteuils Sonate sind von einer besonderen Konzentrierung der Details, da er „aus vielen Kirchen eine Combrayer, und aus vielen Sonaten eine einzige von Vinteuil machte"[4]). Aber die Bedeutung der Kunst als einzige unsterbliche Realität erschöpft sich nicht in diesen Beschreibungen und in den Bemerkungen über Vermeer und Monet, Dostojewski und Stendhal, sondern zeigt sich auch in den verschiedenen Rollen, die Proust dem Kunstwerk zuweist. Geistigkeit, Kunst und Künstler sind die besten Kriterien zur Beurteilung der Menschen, in denen sie sich spiegeln. Die junge Frau von Cambremer als Typ der Provinzdame sieht alle Werte nach der Rangordnung der geltenden Mode[5]); Mme de Villeparisis beurteilt Balzac und Stendhal

---

[1]) Jules und Henri, deutsch Berlin 1921, S. 315, 316.
[2]) Bergson, L'énergie spirituelle, 10. éd., Paris 1925, S. 23/24.
[3]) Proust, Le temps retrouvé, I, S. 41.
[4]) Daselbst II, S. 242.
[5]) Sodome, II, Bd. 2, S. 30 ff.

nach kleinen Lächerlichkeiten, die sie „im Salon meines Vaters“ zeigten[1]); Bloch dient die Kunst nur dazu, neue Mittel für sein Auftreten zu gewinnen[2]), während Saint Loup's entschiedene Kunstliebe zum „esprit de Guermantes“ einen Übergang darstellt[3]). Für die Guermantes ist es typisch, daß sie nur in der Konversation die Möglichkeit zur Realisation ihrer Intelligenz haben[4]); ihre Geistigkeit lebt in einem Fluidum gewünschter Effekte und in einem merkwürdigen Widerspruch von Tradition und Vorurteilslosigkeit[5]). Swann verbindet den Esprit mit dem Fond des selbständigen Ästheten und Kunstkenners. Er schreibt bessere Briefe als Balzac[6]) und führt mit Bergotte ausgezeichnete Gespräche, aber nach Art der Guermantes schließt er mit dem Ausdruck der Zufriedenheit über das geistige Niveau[7]) — ebenso wie er im Bordell die reizende Unterhaltung lobt[8]). Bei den massiven Verdurins ist Kunstgenuß identisch mit Temperamentsausbrüchen und befohlener Begeisterung[9]), so daß Kriegsgespräche die musikalischen Darbietungen zwanglos ablösen können[10]). Der Maler Elstir endlich hat auch als Betrachter das umfassendste Verständnis für die Kunst und demonstriert an der Kathedralplastik von Balbec Geistigkeit und Symbolismus des Mittelalters[11]).

Neben diese primitive, die Menschen einordnende Funktion der Kunst stellt Proust eine weitere Möglichkeit: der scheinbare Zusammenhang eines Menschen mit einem Kunstwerk oder Künstler kann für den Beobachter zu einem Stimulans der Liebe werden. Prousts Liebe zu Gilberte entsteht aus dem Interesse, das er ihrer Freundschaft mit Bergotte entgegenbringt[12]). Swann liebt an Odette zuerst nur ihre Ähnlichkeit mit der Tochter Jethros auf Botticellis Fresko in der Sixtinischen Kapelle [13]), für Proust fällt Orianes Bild mit der Gestalt der Esther auf dem Wandteppich in der Combrayer Kirche zusammen[14]), und „la petite

---

1) Jeunes filles, II, S. 12, 13.
2) Jeunes filles, II, S. 40.
3) Das. II, S. 32, 33.
4) Prisonnière, II, S. 113.
5) Guermantes, II, S. 118 ff.
6) Temps retrouvé, I, S. 39.
7) Jeunes filles, I, S. 129.
8) Swann, II, S. 143.
9) Das. I, S. 175 ff.
10) Temps retrouvé, I, S. 54/55.
11) Jeunes filles, II, S. 128/129.
12) Swann, I, S. 95.
13) Daselbst II, S. 10.
14) Daselbst I, S. 60.

phrase“ der Sonate von Vinteuil wird zu einem Symbol für Swanns Liebe zu Odette[1]) und Prousts Liebe zu Albertine[2]).

Der Gedanke einer der Natur ebenbürtigen Realität des Kunstwerks beschäftigt schon den jungen Proust. Die in Büchern beschriebenen Landschaften erscheinen ihm als ein wahrhafter Teil der Natur, den er aufsuchen möchte[3]), denn wie das Leben gibt auch der Dichter nicht Antworten, sondern weckt durch die Schönheit seiner Werke unsere Wünsche[4]). Was von den Büchern gilt, deren Gestalten oft mehr Anteilnahme erregen als wirkliche Menschen[5]), gilt in gleichem Maße von Werken der bildenden Kunst[6]) und von der Musik. Swann empfindet ein musikalisches Motiv als Idee aus einer anderen, dem Intellekt unzugänglichen Welt[7]). Bergsons Gedanken[8]) der divergierenden Entwicklungsreihen der Formen, die auf ihrem Wege „Sackgassen“ bilden und Reste abgestorbener Formen bewahren, führt Proust weiter aus, wenn er die Musik als letzte Zeugin einer früher möglichen, unmittelbaren Verständigung der Seelen bezeichnet[9]), deren Fortentwicklung die Sprache abschnitt. Die Vervollkommnung des menschlichen Intellekts geschah nach Bergson auf Kosten der Intuition, die die entgegengesetzte Richtung der Bewußtseinsarbeit darstellt[10]).

Swann, der Ästhet, aber nicht Künstler ist, vermag zwar die Notenfolge zu charakterisieren, die den Eindruck des Glücks in ihm hervorruft[11]), aber in Wirklichkeit vermengt er mit den gehörten Melodien die Erinnerungen, die der ästhetische Genuß in ihm wachruft. Er empfindet die reale Existenz der kleinen Phrase, die Vinteuil mit genialer Hand seiner Eingebung ohne Ergänzung des Verstandes nachzeichnete, nur in Verknüpfung mit seinem eigenen Leben — ebenso wie Stendhal die Musik auf egoistische Art genießt[12]). Proust selber dagegen sucht für jedes Kunstwerk ein „intellektuelles Äquivalent“, die Resonanz einer entsprechenden Idee des „Schönen, Großen oder Pathetischen“ in seinem

---

1) Swann, I, S. 193 ff.; II, S. 118.
2) Prisonnière, II, S. 68.
3) Swann, I, S. 83.
4) Pastiches, S. 248.
5) Daselbst S. 239. Vgl. oben S. 169. Swann, I, S. 81, 82.
6) Pastiches, S. 249.
7) Swann, II, S. 121.
8) Schöpferische Entwicklung, S. 105/106, 113, 179.
9) Prisonnière, II, S. 76; vgl. Curtius, a. a. O. S. 27. — Prousts und Bergsons Ausführungen über dieses Thema decken sich fast wörtlich.
10) Bergson, Schöpferische Entwicklung, S. 271.
11) Swann, II, S. 122 ff.
12) Stendhal, Das Leben eines Sonderlings, Leipzig 1921, S. 198. („Vie de Henri Brulard“.)

Innern[1]). Je vollkommener und einzigartiger ein Kunstwerk ist, desto leichter kann es enttäuschen[2]), da der Künstler damit nach Delacroix' Worten „die Pforte der Interpretation geschlossen hat"[3]). Proust genießt die Kunst nicht in Verbindung mit dem eigenen Dasein, sondern als selbständige Sphäre, die aber der Welt seiner seelischen Freuden analog ist. Die in der Musik entstehende Welt erscheint ihm ebenso völlig in sich abgeschlossen wie die Welten seiner Liebe[4]), und als er in Vinteuils Septett eine Melodie aus der Sonate wiedererkennt, ist es ihm, als ob er auf einem Spaziergang durch scheinbar unbekannte Gegenden plötzlich auf einen vertrauten Weg stößt[5]).

Es sind nur einzelne Momente der Kunstwerke, die uns starke Eindrücke von gleicher Art vermitteln; man behält aus Stendhals Karthause von Parma den Blick des Fabrize aus dem alten Turm auf Ort und Landschaft, und man empfindet die Eindrücke vor Vermeers und Rembrandts Bildern und aus Dostojewskis Büchern als Elemente einer gemeinsamen Geisteswelt[6]). Den Unterschied der Kunstwerke bewirken nur die verschiedenen Medien künstlerischer Geister, durch die sie hindurchgegangen sind. Alle künstlerischen Eindrücke aber sind verwandt mit den einzig positiven glücklichen Augenblicken in Prousts Leben: der Beobachtung der Kirchtürme, dem Blick auf die drei Bäume[7]). Vinteuils kleine Phrase, die dem Bild eines intellektuellen Eindrucks ähnelt, ist in ihrer Wirkung nicht analysierbar und nur dem Duft jener Tasse Tee vergleichbar[8]); Kunstwerke und seelische Freuden gehören gleichgeordneten Sphären an und vermögen allein eine Stunde Glücks zu geben, die realer ist als aller Besitz der Erde. Nur die künstlerische Realisierung bedeutet eine Erfüllung aller Hoffnungen[9]).

Worin liegt der tiefere Wert der musikalischen Welt, durch deren Verwirklichung der im Leben so unscheinbare, schüchterne Vinteuil zu einem von eigener Schöpferfreude emporgetragenen, freien Geiste wird[10])? Das künstlerische Werk ist nicht nur ein unbegrenzt fortlebender Teil des

---

1) Guermantes, I, S. 44. — Prousts Tendenz, den Eindrücken eine „idée préalable" gegenüberzustellen, betrachtet Stendhal als ein Kennzeichen des Nordländers. — Stendhal, Reise in Italien, Werke Bd. 5, Berlin 1922, S. 38. — Vgl. oben S. 173.

2) Guermantes, I, S. 45.

3) Eugène Delacroix, Journal a. a. O. II, S. 164/165.

4) Prisonnière, II, S. 67.

5) Prisonnière, II, S. 63/64.

6) Prisonnière, II, S. 237, 238.

7) Prisonnière, II, S. 79, vgl. oben S. 176.

8) Das. II, S. 243, 233.

9) Temps retrouvé, II, S. 243.

10) Prisonnière, II, S. 70. — Für Vinteuil diente César Franck als Vorbild; vgl. Prousts eigene Angaben, Les cahiers Marcel Proust, I, S. 190.

Lebens, denn als seine bloße Verlängerung besäße es nicht mehr Wert als dieses Leben selber[1]). Die Kunst vermittelt uns Teile einer anderen, größeren Welt, deren Dasein wir in der Musik und vor Bildern spüren. Philosophische Versuche beweisen ebensowenig die Existenz der unsterblichen Seele wie religiöse Dogmen[2]). Aber es gibt eine Reihe von Verpflichtungen, die aus unserem gegenwärtigen Leben völlig unerklärlich bleiben und nur aus unserer Zugehörigkeit zu einem zweiten, unvergänglichen Leben herzuleiten sind, aus dem wir nur vorübergehend auf diese Erde kommen[3]). Die Hingabe des Künstlers an sein Werk ist eine dieser Verpflichtungen und beweist den Zusammenhang der Kunst mit jener Welt. Proust selber will in der „recherche du temps perdu" ein Bild geben von den „... mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce que nous émeut le plus dans la vie et dans l'art"[4]). Prousts Dualismus findet die Gewißheit der transzendenten Welt nicht wie Kant im sittlichen Bewußtsein, sondern in der geistigen Realität des Kunstwerks.

Der Tendenz, die Kunstwerke als Erscheinungen zu empfinden, die den Freuden der Seele analog sind, entspricht Prousts Egotismus. Nach seinen eigenen Worten entwickelt jeder fruchtbare Altruismus sich nur auf der Basis des Egoismus, denn der Schriftsteller, der für die Welt arbeitet, muß sich von ihr absondern, um schaffen zu können[5]). Auch die Liebe ist ein Ausdruck dieses „égoisme intellectuel", der das Thema der Bände über Albertine bildet und Proust beinahe dahin bringt, die Menschen nur nach ihrer Stellungnahme zu seiner Liebe zu beurteilen[6]). Er erkennt den subjektiven Charakter seiner Liebe, die nicht eigentlich auf Albertine gerichtet ist, sondern mehr nur in ihm selber lebt[7]), so daß er an der Geliebten die Wirkungen liebt, die sie auf seine eigene Seele hervorruft. „J'avais vu l'amour placer dans une personne ce qui n'est que dans la personne qui aime[8])." Die Liebe ist die höchste Form des Egoismus"[9]) und läßt uns durch diese Konzentrierung auf uns selber

---

1) Prisonnière, II, S. 71.

2) Daselbst, I, S. 255/256.

3) Vgl. Curtius über Prousts Platonismus a. a. O. S. 139 ff. — Auf Prousts Verhältnis zu Plato (vgl. Les cahiers Marcel Proust, I, S. 264), zu Schellings ästhetischem Idealismus sowie zu Schopenhauer (vgl. Pastiches et mélanges, S. 260/261; Crémieux, a. a. O. S. 62) kann hier noch nicht näher eingegangen werden.

4) Temps retrouvé, II, S. 240.

5) Temps retrouvé, II, S. 245.

6) Prisonnière, I, S. 153.

7) Albertine, I, S. 224.

8) Temps retrouvé, II, S. 72.

9) Pastiches, S. 194, 195.

die tiefsten, psychologischen Wahrheiten entdecken. Wenn der Egotismus hier Prousts Fähigkeit bedeutet, durch ein intensives Erleben Gefühle und Eindrücke zu steigern, so ist er auch wieder die Quelle des Unglücks. Gilberte gesteht ihm nach ihrer Heirat, daß sie ihn früher geliebt hat, und Proust muß sich sagen, daß die wahre Gilberte und die wahre Albertine tatsächlich in jenem ersten Anblick im Park oder am Strand verkörpert waren. Sie brachten ihm die hingebende Liebe entgegen, die er nur in seiner Vorstellung von ihnen liebte, ohne zu glauben, daß sie mit der Wirklichkeit übereinstimmte. Er selber hinderte die Entwicklung des Glücks, da er Vorstellung und Wirklichkeit nicht als verbunden erkennen konnte[1]).

So führt der Roman zu der Erkenntnis, daß in dem Dualismus von Vorstellung und Wirklichkeit im menschlichen Leben eine Einheit verborgen sein kann. Hätte Proust durch die Einsetzung seines Willens die Wirklichkeit seiner Vorstellung anpassen können? Seine Produktivität beruhte gerade auf dieser Trennung von äußerer Realität und Kontemplation, die ein Verzicht auf die Fähigkeit ist, „Veränderungen in den Dingen zu bewirken“[2]). Der Wille zur Änderung hätte einen Teil der in seiner Seele isolierten Vorstellung auf die Wirklichkeit übertragen und ein Aufgeben der untrüglichen eigenen Sensibilität bedeutet, die die Basis seiner Schöpfung ist. Da sein einziges Organ zum Genuß der Schönheit die Einbildungskraft ist und nur etwas Abwesendes im Geiste vorstellbar wird, bleibt der Dualismus für Proust unüberbrückbar[3]).

In Bergsons erster Schrift finden sich noch zwei Sätze, die zur Beleuchtung von Prousts Schilderungsweise dienen können[4]). „Wir beurteilen die Begabung eines Romanschriftstellers nach der Kraft, mit der er Gefühle und Vorstellungen aus dem öffentlichen Gebiete, wohin die Sprache sie hinabgezogen hatte, heraushebt, indem er ihnen durch eine Mannigfaltigkeit aneinandergereihter Einzelzüge ihre ursprüngliche und lebendige Individualität wiederzugeben sucht.“ Weiter spricht Bergson von der falschen Theorie des Assoziationisten, der das Ich auf ein Aggregat von Bewußtseinstatsachen zurückführt, von denen er aber nur den „unpersönlichen Aspekt“, das, was ihre Namen ausdrücken, festhält. „Wenn er dagegen diese psychischen Zustände mit der besonderen Nuance erfaßt, die sie bei einer bestimmten Person besitzen, und die jedem einzelnen davon durch den Reflex sämtlicher anderer zukommt, dann bedarf es keiner Assoziation mehrerer Bewußtseinstatsachen, um so die Persönlichkeit wieder zusammenzusetzen: sie ist dann in einer einzigen

[1]) Albertine, II, S. 208.
[2]) Bergson, Materie und Gedächtnis, S. 51.
[3]) Temps retrouvé, II, S. 15.
[4]) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 129, 130.

solchen Tatsache voll und ganz enthalten, vorausgesetzt, daß man sie auszuwählen versteht." Proust besaß diese Kraft der Mannigfaltigkeit in ebenso hohem Grade wie den psychologischen Instinkt für charakterisierende Auswahl. Die Lebensnähe seiner Porträts beruht auf der Fülle zusammengetragener Einzelzüge und auf der persönlichen Nuance, die jedem Einzelzug gegeben ist. Man wird das Handeln, Fühlen, Sprechen, Gebaren und Auftreten dieser Gestalten als eine Bereicherung des eigenen psychologischen Wissens empfinden, denn Prousts Roman vermag uns sonst verschlossen bleibende Tiefen auch des eigenen Herzens zu öffnen und die Aktivität des persönlichen Geisteslebens zu steigern[1]: „mes lecteurs — ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes[2])." Sein Werk soll — wie es Proust selbst im Gegensatz zu der romantischen Betrachtung des Romans als Aufnahme fremder Gedanken und als Vorbild des Lebens[3]) ausspricht — nicht das wirkliche Dasein ersetzen, sondern ihm neue Aspekte geben und eine Schulung des Geistes sein. „La puissance de notre sensibilité et de notre intelligence, nous ne pouvons la développer qu'en nous-mêmes, dans les profondeurs de notre vie spirituelle. Mais c'est dans ce contact avec les autres esprits qu'est la lecture, que se fait l'éducation des „façons" de l'esprit[4])."

---

1) Pastiches, a. a. O. S. 253/254.

2) Temps retrouvé, II, S. 240, 70.

3) Sigmund v. Lempicki, „Bücherwelt und wirkliche Welt, ein Beitrag zur Wesenserfassung der Romantik". Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 3. Jahrgang 1925, S. 368, 373.

4) Pastiches, S. 265.

Bemerkungen.

Begriff und Anfänge des dramatischen „Handelns".

Von
Robert Petsch.

Friedrich Nietzsche hat sich im „Fall Wagner", vielleicht nicht als erster, aber am kräftigsten mit dem alten Wahn auseinandergesetzt, der „das Wort Drama immer mit ›Handlung‹ übersetzt"; das griechische Drama strebe jedenfalls nicht nach „Handlung", sondern nach „großen Pathosszenen"; schließe es doch „gerade die Handlung aus, verlege sie vor den Anfang oder hinter die Szene". Nietzsches Warnung blieb lange ungehört; noch heute schleppt sich die falsche Auffassung des Dramas als Handlung als „ein wahres Unglück für die Ästhetik" von Lehrbuch zu Lehrbuch, von Kolleg zu Kolleg, wird durch Schule und Presse verbreitet und behindert eine unbefangene Blickstellung für das wirkliche Wesen der Dichtungsgattung. Noch immer müssen unsere Schüler Inhaltsangaben von Dramen machen oder den „Gang der Handlung" einzelner Akte „angeben", noch immer glaubt „der gebildete Mann" sich im sicheren Besitz der „Dramen der Weltliteratur", wenn ihm schwarz auf weiß in raschen Auszügen erzählt wird, was in den Stücken „vorkommt". Die ästhetisch gefährliche Wirkung der alten Irrlehre (an der Aristoteles nicht schuld ist) besteht darin, daß die künstlerische Lebensgestaltung des Dramas episch erfaßt wird, als ein in der Zeit und in angemessener Entfernung von uns sich abspielendes Geschehen, dessen einzelne Teile einander wesentlich gleichwertig sind und dessen eigentliches Wesen, abgesehen von gelegentlichen Durchblicken auf tiefere Gründe des Lebens, doch in der Hauptsache sich im Vordergrunde entfaltet. Die Überschätzung der „Handlung" setzt voraus, daß der „ideale Nexus", um mit Otto Ludwig zu reden, ziemlich restlos mit dem „pragmatischen" zusammenfällt, — was nicht einmal der Idee des Dramas entspricht. Denn gerade das ewige Widerspiel zwischen den verschiedenen Verkettungen und den mannigfachen Auswirkungen des Geschehens bringt die eigentlich dramatische Wirkung hervor. Dieses ewige In- und Durcheinander offener und versteckter, tatsächlicher, stimmungsmäßiger oder rein geistiger Beziehungen zwischen den verschiedenen Schichten und Gründen des Lebens, dieses dynamische Gewirr der Fäden, das sich schließlich doch zu einem rings um uns her gelagerten, sphärisch-ausgetieften und abgerundeten Kosmos zu ordnen und in jedem Augenblick sich neu zu erzeugen scheint, das zerrinnt uns zwischen den Händen, wenn wir das Drama in die Fläche der erzählbaren Handlung zwängen wollen. Was hat die „Handlung" des „Hamlet" mit der „Tragödie Hamlet" zu tun? Sehr wenig. Im wesentlichen ist sie technischer Behelf, der sich unter Umständen breit macht und die rein dramatische Gestaltung dann eher hemmt als fördert.

Gewiß darf dieser Fall nicht verallgemeinert werden. An sich kann das dramatische Erlebnis auch sehr wohl aus der künstlerischen Darstellung einer in sich geschlossenen Willens- oder Zielhandlung im engern Sinne des Wortes hervorgehen.

Indem der Held ein von Anfang an erstrebtes Ziel unter Hemmungen und immer neuen Kraftanstrengungen verfolgt, um es zuletzt zu erreichen oder endgültig zu verfehlen, kann die von ihm ausgehende Bewegung andauernd neue Schichten seiner eigenen Persönlichkeit wie der ganzen Welt, die ihn umgibt und mit der er ringt, nacheinander aufschließen und in ihren Strudel hineinziehen. Auch so entsteht, durch stetes Vor- und Zurückgreifen, durch immer neue Ausblicke zuletzt das Bild eines bewegten Kosmos, in dessen Mitte der Held und (durch Substitution mit ihm) der Zuschauer steht, während der Leser eines Romans die Ereignisse in gemessener Entfernung am Faden der Zeit an sich vorüberwallen sieht. So verharrt denn auch der epische Leser in einer gewissen überlegenen Ruhe, während sich der Zuschauer einer echten Tragödie bis in die letzten Tiefen seiner Seele aufgewühlt und seinen ganzen Lebensgrund erschüttert fühlt.

Diese Wirkung aber, welche keine andere Kunstgattung hervorbringen kann, woraus wir also geradezu die innerste Lebensberechtigung und die eigentliche Richtung der dramatischen Gattung abnehmen können, wird durch eine streng durchgeführte menschliche Zielhandlung im allgemeinen doch eher behindert als gefördert. Immer wieder besteht die Gefahr, daß unser Blick von den tieferen Schichten des Seelen- und Weltgrundes auf den einen klaren, aber schmalen Streifen der Wirklichkeit abgleitet, auf dem sich das bewußte Ringen zweier etwa gleich starker menschlich-persönlicher Gewalten abspielt; wie leicht wird die düstere Größe des tragischen Schicksals durch die einseitige Richtung auf das Helle, auf das Verständliche, auf das Ursächlich-Begreifbare zerstört. Es ist kein Zufall, daß gerade Lessing, in dem sich für uns die Kultur der Aufklärung vollendet und abschließt, auf die durchgängig-erkennbare Verflechtung der Tatsachen den größten Nachdruck legt. Die Weimarer Klassiker dachten anders darüber, Goethe warnt vor „zu vielem Motivieren“[1]; auch Grillparzer will gerade im geschichtlichen Drama immer eine gewisse Inkongruenz bestehen lassen, in dem sicheren Gefühl, daß die Ahnung unmittelbarer Zusammenhänge, die wir innerlich bejahen müssen, eine bessere Gewähr für die Wahrheit und Notwendigkeit des Geschehenen bietet als alle noch so durchsichtige „Kausalität“. Lessings Theorie der Dichtung ist im Technischen noch weithin durch diejenige der Renaissance bestimmt, die das Heldenepos als die Krone der Poesie überhaupt ansah. Was die „Hamburgische Dramaturgie“ von der genauen Verflechtung der Tatsachen im Drama sagt (worin sich das wahre Genie offenbaren soll), paßt weit besser auf die epische Dichtung, besonders auch auf den realistischen und impressionistischen Roman.

Dagegen zeigt das europäische Drama von Anfang an und gerade bei seinem genialen Erfinder die starke Neigung zu einer ganz andern Art von „Handlung“, der denn auch die aristotelische Lehre vom μῦθος besser entspricht. Eine neue Untersuchung der dramaturgischen Leitbegriffe der alten „Poetik“ im Lichte unserer Einsichten in das Drama wäre längst nötig gewesen. Die Lehre des Aristoteles vom „ἦθος“ z. B. steht unserer Auffassung des „dramatischen Charakters“ als einer vorwiegend dynamischen, auf das Ganze der Dichtung bezogenen Einheit näher als den mehr substantiellen Anschauungen, insbesondere etwa der „Eigenschaftspsychologie“ entschwundener Zeiten. Soeben ist nun dem dramatischen „Handeln“ (um das mißverständliche Wort „Handlung“ zu vermeiden), wie es sich sogleich bei Aischylos herausentwickelt, eine sehr eingehende und auch dramaturgisch fördernde Behandlung zuteil geworden, die in geschickter Weise die mehr

[1] „Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser“, heißt es bei Eckermann unter dem 6. Mai 1827.

philologische, wort- und literaturgeschichtliche Betrachtung mit der ästhetisch-phänomenologischen verbindet. In dieser Untersuchung weist der Hamburgische Philologe Bruno Snell[1]) überzeugend nach, daß mit δρᾶν (im Gegensatz zu ποιεῖν und πράττειν) keine „Handlung" in jenem Sinne gemeint sei, die ihr Ziel intentional vorwegnimmt und unter mannigfachen Hemmungen praktisch erreicht, sondern ein „Handeln" im Sinne des stärksten innerlichen Hingegeben- und Beschäftigtseins. Es handelt sich um höchst erfüllte Momente des inneren Lebens, bei denen das Aufsteigen verborgener Seelenschichten, das Aufwallen ungeahnter Kräfte eine viel größere Rolle spielt als alle „helle" Überlegung und Zwecksetzung, und wobei das Vorgehen, zu dem man sich entscheidet, entschließt oder irgendwie gedrängt fühlt, in symbolischer Weise weit über sich selbst hinausweist, mit seinen Folgerungen in ganz andere Weltsphären und immer irgendwie ins Unendliche übergreift. An einem bestimmten Punkte ihrer Entwicklung (in der bedeutsamen Zeit der Perserkriege) hat die „Tat" dem Griechen ihr furchtbares Doppelantlitz von Freiheit und Notwendigkeit, von Menschlichem und Göttlichem, von „Gewolltem" und Schicksalsmäßigem enthüllt. Er konnte, nach menschlicher Art, nur damit fertig werden, indem er es in ein Spiel verwandelte, um es in seiner ganzen Schrecklichkeit mit einer tiefen Befangenheit und doch mit einer gewissen Freiheit der Seele „anzuschauen". Auch diese dramatische „Anschauung" freilich hat mit der epischen reinen Betrachtung wenig gemeinsam; wie der Dichter, so steht der Zuschauer „mitten darin" in einer ungeheuer bewegten Welt, nur ist es eben der geistige und vor allem der ästhetisch erregte Mensch, der hier Ungeheures erlebt. Gerade die großen, aber noch merkwürdig „nah" empfundenen Hintergründe alles Lebens, auf die fortwährend das tatsächliche Geschehen zurückweist und die um so mächtiger zu „wirken" scheinen, je weiter die Handlung abrollt, sie bedingen das Eigentümliche jener durch und durch tragisch-dramatischen „Anschauung". Aristoteles hat, wie uns Snell aufs neue zeigt[2]), mit seiner Lehre vom φόβος (und dem damit verbundenen ἔλεος) doch den Nagel auf den Kopf getroffen. Von der großen „Angst" um das, was werden will und weiterhin vor dem, was irgendwie, nach der Götter Willen oder aus einer furchtbaren „Besessenheit" heraus getan werden soll, davon lebt die griechische Tragödie, vor allem bei Aischylos. Snells geschichtlich fortschreitende Darstellung zeigt uns seine große Kunst, den Inhalt der Heldensage, die Schicksale der Danaiden und des Prometheus, ja die Zeitgeschichte (in den „Persern") in solche Situationen aufzulösen, bei denen der Mensch immer wieder vor die große Frage gestellt wird: τί δράσω; Auch die ältere Lyrik kennt diese ἀμηχανία, kennt den Ausdruck der im Augenblick aufeinanderstoßenden, widerstreitenden Gefühle, kennt den Durchbruch der beängstigenden Ratlosigkeit so gut wie z. B. der König Agamemnon im Chorliede des nach ihm benannten Dramas angesichts der zu opfernden Iphigeneia. Aber für den Lyriker handelt es sich um Gefährdungen und Nötigungen, die aus verschiedenen Schichten der inneren und äußeren Welt auf sein fühlendes Herz einzudringen scheinen. Er leidet darunter, aber das leidende Ich stellt sich immer wieder außerhalb, reflektiert auf sich selber, sucht seinen Stimmungston der Umwelt aufzudrängen. Der Dramatiker, der in all der Bewegung, in all den Parteistreitigkeiten mitten inne steht, ist selbst zerrissen und leidet vor allem unter dieser Zerspaltung des Ichs, das sich immer wieder nach Einheit und Ganzheit sehnt. In der griechischen Lyrik wird allenfalls die Qual des Augenblicks zur Sorge um die Vervollkommnung der eigenen Persönlichkeit; aber auch Solons Menschendarstellung

[1]) B. Snell: Aischylos und das Handeln im Drama. (Philologus, Suppl.-Bd. XX, Heft 1). Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1928.

[2]) Kapitel II seines Werkes.

bleibt noch weit zurück hinter derjenigen des Dramas. Bei ihm wird die Rechtsordnung, die der „Wissende" beherrscht und die ihm seine „Haltung" gibt, nicht ernsthaft in Frage gestellt. Aischylos dringt gleichsam Schritt vor Schritt von dem persönlichen Konflikt vor; er läßt die Wertschichten, an denen wir teilhaben und die Werthaltungen, die wir alle irgendwie bejahen können, in menschlichen Verkörperungen mit vernichtender Wucht aufeinanderprallen. Er stellt damit schließlich das ganze Weltsystem in Frage in dem Augenblick, wo er es auf einer neuen Grundlage, auf der des Glaubens an den *Ζεῦς τέλειος*[1] zu befestigen sucht. Diese Folgerung aus seinen dramatischen Fragestellungen freilich hat Aischylos nicht bewußt „erlebt" — er hätte ein solches grundstürzendes Erlebnis nicht mehr dichterisch gestalten können, weil es ihn völlig zerschmettert haben würde; aber er gab seine Problemstellung mit ihrer unheimlich fortzeugenden Helligkeit an die Nachfolger weiter. Sein eigener tragischer Blick reicht immer nur so weit, wie der Mensch (als endliches Wesen unlösbar verkettet in die Weltzusammenhänge und durch sein Gewissen gebunden an den „trotz allem" unantastbaren Zeus) in jene furchtbare Seelenqual hineingerät, die am eindringlichsten sein Orestes verkörpert. Der handelnde Mensch wird entweder geblendet und von der „Hybris" gestoßen; dann sehen wir (durch den Chor verständigt) sein Schicksal herannahen; oder er erzittert selbst in der heiligen „Angst" vor dem, was sein Tun heraufbeschwören muß.

Wohl fühlte sich der Athener im Theater von der Last der Notwendigkeit, von dem Schauder vor der Tat noch ganz anders ergriffen als etwa der englische Zuschauer des „Hamlet" zur Zeit Shakespeares. „Bedeuteten" doch die religiösen und weltanschaulichen Stimmungen, welche das Drama bei ihm auslöste, rein tatsächlich viel mehr als späterhin. Die Kunst hatte sich noch nicht weit genug vom Leben abgelöst, um die großen Erregungen des Dramas in jene ganz poetische Sphäre zu erheben, wo sie ohne jede reale (in Schillers Sinne „pathologische") Neben- oder gar Hauptwirkungen rein ästhetische Erlebnisse hervorrief. Man hat also mit Recht betont, daß wir heute ein griechisches Drama ganz anders aufnehmen als das Volk von Athen; daß die mächtigen religiösen Schauer, daß die bedrückenden Schicksalsängste, daß selbst die verderbliche Gewalt der „Tyrannis" uns heute nicht mehr so unmittelbar berühren, als ob der Boden unter unseren Füßen ins Wanken geriete. Aber ebenso sicher ist es, daß die dichterische Kraft des Aischylos und des Sophokles ausreichten, um auch diese ungeheuren Eindrücke „aufzulösen" und in poetische umzusetzen; nur diese, für den damaligen Athener vielleicht mehr nebensächlichen Wirkungen (in denen sich doch die Seele der Künstler mit freiester Lust erging) sind im Laufe von zwei Jahrtausenden lebendig geblieben und haben heute noch nichts von ihrer Kraft eingebüßt. Wir können und sollen uns die heiligen Schauer der Eumenidenszene heute nicht anquälen, und wir tun dem Genie des Aischylos nicht unrecht, wenn wir auch diese Vorgänge rein dramatisch auf uns wirken lassen. Denn auch jene realen Erschütterungen seiner Zuschauer brachte der Begründer der europäischen Tragödie eben nur als Dichter und auf dem Umwege über die Dichtung zustande. Nur so vermochte er die Menschen aus den Banden ererbter und veralteter religiöser Vorstellungen zu lösen, sie aus dem Schlummer überkommener „Sittlichkeit" aufzurütteln und sie für neue Anschauungen und Wertungen frei zu machen. Diese geistigen Vorgänge vereinheitlichen, gestalten und spiegeln sich in den Geschehnissen auf der Bühne, indem die tragische Persönlichkeit aus eigenem Herzensdrange (wie Prometheus) oder auf göttlichen Befehl (wie Orestes) sich an eine Tat wagt, die ihrem oder unserm anerzogenen oder „natürlichen" Empfinden und Werten gründlich widerspricht. Der aischyloische Held wagt sein Alles und sich selbst an die tragische „Tat": Qual

und Belastung und wohl gar sichern Untergang vor Augen (wie Eteokles) und doch in dem starken Bewußtsein, daß hier gehandelt werden muß. Wenn wir Snells eindringliche Interpretationen lesen, so fühlen wir uns immer wieder an Hegels Darstellung des großen Menschen (in der Einleitung zu seiner „Philosophie der Geschichte") erinnert. Aischylos würde freilich nicht von einer „List der Vernunft" reden, welche die Heroen braucht, um ihre Schöpfung einen Schritt vorwärts zu bringen und sie dann wie die leeren Hülsen eines Kernes wegwirft; aber beide kennen jene Großen, die da „wissen, was der Zeit sei", obwohl dieses Wissen bei einem Helden des Aischylos tragisch-dumpfer und eben deswegen dramatisch ergreifender sein mag, als z. B. bei Cäsar oder Napoleon; aber auch sie teilen mit dem dramatischen Helden im griechischen Sinne jene schicksalsmäßige Besessenheit, die sich im tragischen „Handeln" verrät[1]).

Darin besteht die schöpferische Tat des Aischylos, daß er die tragischen Vorgänge aus ihrer gleichmäßig-oratorienhaften Enge und Allgemeinheit heraushob und immer tiefer in das leidvolle Erleben des großen Individuums eintauchte. Mit ihrer eigentümlichen Verflochtenheit, Gespaltenheit und inneren Beziehungsfülle (etwa zwischen Agamemnon, Klytaimestra und Kassandra) reichen sie in jene Schicht „menschlichen" Geschehens (auch wenn es sich um Prometheus handelt), der die tragischen Wirkungen vorbehalten sind. Und diese Wirkungen allein sind für die Entwicklung des Dramas entscheidend gewesen und erhalten die Gattung auch heute noch lebendig. Wir brauchen uns also, wenn wir als Literaturforscher an das Werk des Aischylos herantreten, keine Bedenken darüber zu machen, als verstünden wir es falsch: wir lösen nur denjenigen Teil seines Eindrucks ab, der für uns bedeutsam ist und der kraft eigener, innewohnender Wucht und Lebendigkeit sich auf seine Weise durchsetzen und herrschen wollte, wenn er es auch zu jener Zeit vielleicht noch nicht konnte. Tun wir doch Shakespeare kein Unrecht, wenn wir mit unsern darstellerischen Mitteln tragische Wirkungen hervorheben, die in seinem Bühnenhause nur gebrochen und vermischt mit Fremdem angedeutet werden konnten.

Snell zeigt immer wieder, wie sich das tragische Erleben in ernsten, qualerfüllten Situationen des inneren und äußeren Ringens und des Durchbruchs zu folgenschweren Entscheidungen vor uns abspielt: Situationen, wie sie dem Geiste des Epos wenig angemessen wären[2]), wie sie überhaupt in der griechischen Dichtung vor und neben Aischylos nirgends zu finden sind. Mit vollem Recht weist unser Führer die bekannte, an sich sehr bestechende Hypothese Albrecht Dieterichs zurück, wonach das liturgische *Δρώμενον* dem *δρᾶν* der Tragödie als Vorbild gedient hätte. Gerade dasjenige, worauf es bei dem tragischen *δρᾶν* ankommt, das Durchdringen zu einer Entscheidung, hatte in dem von Grund aus lyrischen, liturgischen Spiel ganz gewiß keine Stelle: Menschen spielten da sicherlich keine Hauptrolle und Götter mochten unter den Wirkungen stärkerer ihresgleichen, auch

---

[1]) Nicht zufällig fühlen wir uns immer wieder an Hebbels Tragödie erinnert, die ja auf dem gleichen Boden erwachsen ist und die ebenfalls geschichtlich-zufällige Konflikte unter den Gesichtspunkt großer, weltgeschichtlich notwendiger Wandlungen zu rücken sucht.

[2]) Vgl. jetzt die auch literaturwissenschaftlich bedeutende Abhandlung von F. v. Trojan: Handlungstypen im Epos. Die Homerische Ilias. (= Wortkunst, herausg. von O. Walzel, Heft 3) München, 1928. Dazu desselben Verfassers Aufsatz „Wege zu einer vergleichenden Wissenschaft von der dichterischen Komposition" (in der Festschrift für Walzel: „Vom Geiste neuer Literaturforschung", Berlin, 1925, S. 90 ff.).

wohl unter dem Widerstand des Schicksals seufzen, aber tragische Entschließungen lagen ihnen gewiß ganz fern. Nur eines mochten beide Gattungen miteinander gemein haben; wir könnten es uns am ehesten deutlich machen, wenn wir von allgemeinen religionswissenschaftlichen Erwägungen her der liturgischen Vorführung näher kommen. Jeder derartige Ritus gehört in das große Gebiet der magischen Betätigungen hinein. Immer soll hier auf sakramentale Weise, d. h. unter einem eigenartigen Ineinandergreifen von Wort und Gebärde mit Ahnung und Bedeutung eine besondere geistige Wirkung vermittelt werden. Wort und Gebärde werden hier ihres „eigentlichen" Charakters entkleidet oder besser von ihrer konventionellen Verflachung und banalen Verständlichkeit wieder erlöst und zu Symbolen tief verwurzelter Beziehungen zwischen dem Menschen und den geistigen Weltschichten gestaltet, in und an denen sein „Wesentliches" sich entfaltet. Am deutlichsten werden diese Vorgänge noch dem modernen Menschen an den Berichten des Neuen Testaments von den Heilwundern Jesu: da finden wir das Ineinandergreifen innerster Geistesbewegung (Ergrimmen des Geistes, Blick zum Himmel), äußerer, vorbereitender Handlung („Spützen" auf den Boden, Vermischung von Speichel und Erde), symbolischer Berührung (Bestreichung des blinden Auges oder des sonst verletzten Organs) und wirksamen Heilspruchs. Hier geht es um einmalige, individuelle Beeinflussung, um die Behebung körperlicher Gebrechen, die ein Heilsverlangen unmittelbar erwecken (besonders wenn der „Heiland" naht) und bei denen sich leicht eine magische Atmosphäre bildet, wo sich der Leidende, der Heilsbringer und der „Umstand" im Bereich übersinnlicher, überempirischer Wirkungen fühlen. Anders steht es bei den liturgischen Feiern. Auch da mag das Heilsverlangen bei allen irgendwie vorhanden sein; aber die organisierte Heilsverkündigung muß für jeden Einzelnen auf dem Umweg über das Massenerlebnis fruchtbar gemacht werden, ohne daß für ihn eine besondere individuelle Form geprägt werden könnte. Hier wird, woran alle teilhaben sollen, in einen höchst symbolkräftigen Vorgang übertragen, der darum schon von der Wirklichkeit so weit abgelöst wird, daß eine künstlerische Gestaltung selbst für seine rituelle Wirksamkeit fast gebieterisch gefordert wird. Ob die symbolischen Vorgänge aus einem vorhandenen Mythos stammen, ist im allg. sehr fraglich. Sehr häufig scheint die ritenbildende Phantasie mit einer ganz freien und großen Stilisierung natürlicher und einfacher menschlicher Vorgänge der Mythenbildung vorauszugehen und sie geradezu anzuregen. Der Mythos verlangt schon eine viel stärkere dichterische, besonders epische Einstellung. Der Ritus aber ist von poetischer „Ablösung" noch fern. Er drängt die Teilvorgänge zusammen in eine bestimmte Richtung auf ein letztes, übergreifendes und zugleich sehr reales Ziel. Zu der sachlichen Verkettung der Teile tritt also eine fortwährende Austiefung, tritt ein Mitschwingen höherer Zusammenhänge. Nahes und Fernes, Irdisches und Unbegreifliches ballen sich hier aufs nachdrücklichste zusammen und es ist Sache der Darstellung, dieses Ineinander, diese steten, tiefen Beziehungen augenscheinlich und fühlbar zu machen. Dabei spielt dann die ausgearbeitete Gebärde im Sinne der Darstellung eines mythischen Vorganges zum mindesten eine ebenso große Rolle, wie die den Vorgang teils begründenden und erklärenden, teils vollendenden Worte (ῥήματα). Eine solche Zusammenballung wirkender Energien aus verschiedenen Schichten des „Lebens", eine solche Gruppierung von zusammenhängenden Teilvorgängen um einen Gipfel, von dem aus wieder alles sein Licht empfängt, nennen wir in der Literaturwissenschaft eine Szene. Die rituelle, die epische und die dramatische Szene unterscheiden sich voneinander nur durch ihre „Lebendigkeit" und durch die Bedeutung und die Ausdruckskraft, welche der Bewegung als solcher dabei zugebilligt wird. Aber auch die Szene in ihrer reinsten Form, eben die dramatische, hat sich aus ursprünglicheren Gebilden erst

allmählich ablösen müssen, die mit den liturgischen Darbietungen, technisch angesehen, auf gleicher Stufe standen, aber nicht mit ihnen identisch zu sein brauchten.

Damit entsteht nun für uns eine schwierige literaturwissenschaftliche Frage, die mit derjenigen nach dem Wesen des dramatischen „Handelns" eng zusammenhängt. So wenig anzunehmen ist, daß die gleich in den ältesten erhaltenen Tragödien der Griechen mit einer gewissen Sicherheit gehandhabte dramatische Szene aus der sehr anders gearteten liturgischen geflossen sei, so wenig dürfen wir glauben, daß Aischylos oder einer seiner nächsten Vorgänger sie gleichsam aus dem Nichts geschaffen hätte. Wer mit literaturgeschichtlichem Werden vertraut ist, der weiß, daß Chor, Dialog und Bericht, ehe sie der inneren Form des Dramas „zugebogen" und aus dem neuen Geiste heraus neu geboren wurden, bereits auf anderem, sozusagen neutralem Boden ihre eigene Art bis zu einem gewissen Grade entwickelt haben mußten. Das Gespräch z. B. kann sich schon auf der Stufe des täglichen Lebens von elendem Gestümper zu einer gewissen Kunstfertigkeit erheben; und der Mensch muß die innere Formkraft der Unterredung schon irgendwie empfunden, er muß bereits Gespräche mit einer gewissen vorwiegenden Freude an der „Dialektik" oder an der stimmungsmäßigen Führung der Gedanken, an überraschenden Wendungen und dergl. geführt haben, ehe sich die neuen Formen der philosophischen, der liturgischen, der dramatischen Zwiesprache entwickeln. Dabei brauchen die Urformen der irgendwie gestalteten Unterredung durchaus keine Spuren hinterlassen zu haben; aber zwischen dem formlos-fetzenweisen Zwiegespräch des „Alltags" und den nachher tatsächlich „entwickelten" Formen müssen durchaus ursprünglichere Formversuche liegen, die denn auch ihren frühesten Niederschlag in der Volksdichtung dialogischer Art gefunden haben mögen, soweit sie „primitiver Gemeinschaftskultur" entstammt. Nicht anders kann es mit der „Szene" stehen, die gleich in den „Schutzflehenden" des Aischylos blank und rund vor uns steht. Es wäre gewiß niemals zu einem szenischen „Dromenon", so wenig wie zu einem dramatischen Auftritt in der Welt gekommen, wenn nicht die Kunstform der Szene ganz bestimmten und bedeutsamen Bedürfnissen der Menschenseele entspräche und wenn sie sich nicht bereits vorher irgendwie, keimhaft vielleicht und doch schon mit betonter Eigenart, zu entfalten begonnen hätte.

Das „Szenische" aber ist kein Dialog, etwa begleitet von dem Kommen und Gehen einzelner Menschen und allenfalls von einzelnen stilisierten Bewegungen, die erst durch das Wort ihre Erklärung empfangen und dann wieder den Sinn des Wortes unterstreichen. Das alles konnte wohl auch der antike Dithyrambus bieten, dessen Bedeutung für die Entwicklung der Tragödie gewiß nicht unterschätzt werden soll, der aber nun und nimmermehr eigentlich „szenisch" im dramatischen Sinne wirken konnte. Auch darf man die „Szene", die eigentliche Keimzelle und den „konstitutiven Grundbestandteil" jeder dramatischen Kunst nicht mit dem Gespräch, nicht mit der Situation, nicht mit bewegten „Bildern" verwechseln, die in andern Dichtungsgattungen, z. B. in der Erzählkunst, eine viel wichtigere Rolle spielen, die auch wohl (in eigentümlicher Umbildung) als Bausteine in die dramatische Szene eingehen oder solche Auftritte miteinander verbinden, die aber nie und nirgend vollgültigen Ersatz für die Szene im strengen Sinne des Wortes bieten können. Eine „Szene" offenbart, in einer höchst bewegten äußeren Handlung, seelische Energien, die bisher mehr verborgen blieben, aber doch irgendwie „in Bereitschaft standen" und die sich nun auf irgend einen Anlaß hin plötzlich entladen oder (mehr oder weniger gewaltsam, doch immer mit unbeirrbar vorwärtsdrängender Kraft) sich gegeneinander ansteigen, sich zusammenballen und wieder lösen, um neue Entladungen vorzubereiten. Dabei kann die innere Bewegung auf einer Linie verharren, sie kann aber auch um sich greifen und, rein äußerlich, immer wei-

tere Kreise ziehen; sie kann endlich immer tiefere Schichten des Lebens umreißen und ihre Bewegung in immer weitere und bedeutendere Sphären der Welt fortpflanzen, bis der Kosmos in seinem tiefsten Grunde aufgerissen erscheint und in unauflösbaren Gegensätzen sich entfaltet. Was von der einzelnen Szene gilt, das gilt von ihrer weiteren Entfaltung, von der Szenengruppe und von ihren höheren Gestaltungsformen, wie sie im Drama vor uns liegen. Snells Interpretation (besonders des „Prometheus“ und der „Eumeniden“) zeigt sehr deutlich, wie rasch Aischylos die innerste und die geistigste Triebkraft der szenischen Kunst ergriffen und ausgebildet hat, die noch kurz vorher in sehr bescheidenen Anfängen steckte.

Denn diese Anfänge sind nirgends anders als beim mimischen Spiel zu suchen, worauf ich früher schon hingewiesen habe[1]); nur muß ich auf Grund mehrjähriger Erfahrungen immer wieder aufs neue betonen, daß es mir nicht einfällt, die attische Tragödie ihrem Inhalt oder bestimmten Einzelformen und Motiven nach etwa unmittelbar mit den besonderen, geschichtlich entwickelten und sehr deutlich landschaftlich und stimmungsmäßig charakterisierten Gebilden des alten Griechenlands, die wir literatur-geschichtlich als „Mimen“ ansprechen, in unmittelbare ursächliche Verbindung zu setzen. Um die Entwicklung und um die Nachgeschichte des griechischen „Mimus“ i. e. S., mit seinen ganz besonderen Inhalten und ausgebildeten Formen hat sich H. Reich bemüht. Mit diesem „spezifischen Mimus“ haben wir es hier nicht zu tun, sondern mit einem viel umfassenderen literaturwissenschaftlichen Begriff, zu dessen Herauslösung uns ein Blick auf die lebendige und die überlieferte Kunstübung aller Völker und zumal der südlichen und der östlichen berechtigt. Es wäre gut, wenn wir dafür eine eindeutige, schlagende Bezeichnung erfinden könnten; einstweilen sprechen wir vom „Mimus“ nach griechischer Weise, weil die Gattung, die wir im Auge haben, tatsächlich in den Leistungen des Sophron u. a. ihre erste, nach Inhalt und Form gewiß beschränkte und einseitige, aber rein poetisch wertvolle und wirksame Gestaltung gefunden hat. Sind doch diese „Bilder des täglichen Lebens in Dialogform und der ungeschickten Prosa des syrakusischen Volkes“ tatsächlich zuerst aufgezeichnet worden und damit in die “Literatur“ eingegangen. Und wir verallgemeinern den Namen der von ihm auf die Höhe geführten Gattung mit der gleichen Freiheit und mit dem gleichen Rechte, mit dem wir z. B. von Tragödien und von Historien bei den Japanern sprechen, obwohl ihre dramatischen Vorführungen sehr anders aussehen als die alte τραγῳδία oder ein altenglisches historical play: hier entscheidet eben die geistige Verwandtschaft, das Hervorgehen aus gleichlaufenden Betätigungen des schöpferischen Menschengeistes. So wenig die Gattung des Mimus (oder des „Mimischen Spiels“, wie man vielleicht vorsichtig sagen sollte), auf die Gestalten und Motive des syrakusischen Lebens und Volksglaubens beschränkt sein kann, so wenig etwa auf einen Vortrag durch einen Rezitator, wie er in jenem Falle wahrscheinlich ist[2]). Es lagen weitere Entwicklungsmöglichkeiten in dieser Kunstgattung, die so gut wie jede andere einer bestimmten Einstellung des Menschen zur Welt entspricht und damit notwendig und berechtigt ist. Und diese innewohnenden Notwendigkeiten konnten anderswo in anderer Weise entwickelt werden, auch wenn sie (und gerade wenn sie) vorher noch nicht zu festen literaturfähigen Formen geführt hatten.

Wir verwenden also hier den Begriff „Mimus“ rein literatur-wissenschaftlich als Bezeichnung einer bestimmten dichterisch-tänzerischen (d. h.

[1]) „Zwei Pole des Dramas“, in „Gehalt und Form“ (Dortmund, 1925), S. 23 ff.

[2]) Vgl. hierzu Erich Bethe, Die griechische Dichtung (in Walzels „Handbuch der Literaturwissenschaft“), S. 235.

hier gebärdenspielerischen) Gattung, die sehr tief in der Menschennatur verwurzelt ist und sich bei den Südländern immer besonders kräftig entfaltet hat, die auch ihrem Wesen und ihrer Triebkraft nach viel weiter reicht als jene mimischen Gebilde, selbst die von der Meisterhand des Epicharmos, der das mimische Spiel bereits zu einer primitiven Komödie umgestaltet hat, bei dem also die dem mimischen Spiel innewohnende Tendenz auf das Drama hin bereits verwirklicht worden ist. Wir wissen sehr wohl, daß die fahrenden Künstler, die etwa komische Szenen oder kompliziertere Gebilde mimischer Art „aufführten", nicht die eigentlichen Stammväter der attischen Schauspieler gewesen sind. Diese mögen mit den Sängern von Dithyramben in viel näherer Beziehung stehen. Aber was ich behaupte und vom Standpunkt der Literaturwissenschaft aus vertreten muß, ist dieses, daß weder ein chorischer ὑποκριτής noch ein Sprecher, wie wir ihn aus dem späten Theseus-Dithyrambus des Bakchylides kennen, sich jemals zum tragischen Schauspieler hätte entwickeln, daß niemals aus jenen „Gesprächen" und „Bildern" hätten „Szenen" werden können, wenn es keine Mimen und keine mimischen Spiele gegeben hätte. Der Agonist konnte ihnen ihre empirischen Kniffe und Griffe, ihre Tricks und Wendungen, ihre Lazzi und ihre sentimentalen Gebärden (etwa im Sinne von „des Mädchens Klage") nicht ablernen. Aber jeder geborene Schauspieler und jeder von Hause aus dramatisch veranlagte Mensch erlebte angesichts mimischer Vorführungen ganz gewiß Dinge, die über diesen Bereich weit hinausgriffen und fühlte darstellerische Kräfte sich regen, die auf der gleichen Linie hinüberstrebten in ungeahnte Tiefen menschlichen und kosmischen Erlebens. Aischylos ist ja, wie auch Snell eigens hervorhebt, vom Schauspielerberuf ausgegangen. Er hat die Entwicklungsmöglichkeiten der mimischen Kunst gewiß am eigenen Leibe erlebt. Wie stark er mit der Kunst eines Epicharmos u. a. grundsätzlich verwachsen war, zeigen auch seine vollendetsten Werke noch. Die mächtige Aufgipfelung der Kassandraszene ist ein Zeugnis dafür, nicht das einzige. Sie ist undenkbar ohne die stärkste Mitwirkung körperlicher Beredsamkeit — auch im bannartig wirkenden Schweigen des seherischen Weibes gegenüber der sich steigernden Brutalität der Königin. Dergleichen lernt sich nicht im Dithyrambus und doch wollte es in den Grundzügen erlernt sein, ehe es zu so gewaltiger Wirkung innerhalb des Dramas entfaltet werden konnte. Snell weist wiederholt darauf hin, wie sehr Aischylos noch in seinen älteren Dramen eine gewisse barbarisch-exotische Farbigkeit und Seltsamkeit bevorzugt. In lebendiges Spiel übersetzt hat dergleichen von jeher der Mimus, vielleicht zunächst mit derb-satirischer Spitze, weiterhin doch mit der reinen „Lust am Anderssein", am „Rollenspiel" auf einer wie immer gestalteten „Bühne"; und darin liegt eine der stärksten, zuletzt doch auf das Drama hindrängenden Triebkräfte im Menschen. Die reichste und zugleich tiefste Entfaltung des Gegensatzes zwischen hellenischer σωφροσύνη und barbarischer ὕβρις mit Hilfe eines sinnfälligen, durchaus „bühnischen" Symbols ist die große Teppichszene im Agamemnon. Auch die ausschlaggebende Bedeutung des „Requisits" läßt sich aus keiner der rein-dichterischen Gattungen erklären, die bei der Entstehung der Tragödie mitgewirkt haben. Sollten wir dergleichen als zufällige Erfindung als Schöpfung aus dem Nichts auffassen, was gleich mit so sicherer Gestaltung und so starker Wirkung vor uns hintritt?

Wir haben bisher nur von der zweiseitigen Szene i. e. S. gesprochen; wir dürfen nicht vergessen, daß (entwicklungsgeschichtlich) vor und noch neben ihr der Auftritt des einzelnen Spielers in charakteristischer Haltung mit stark betonter Dynamik oder mit einer bestimmten fremdländischen Note stand. Auch hier ragte „das Andere" oder das Seltsame oder das Stärkere in den Kreis des Gewohnten

herein, und an der Hand einzelner „wirksamer Motive“ konnte es sich mit überraschender Lebendigkeit entfalten und in einem bestimmten Augenblick die Gipfelhöhe seiner Wirkungskraft erreichen. Auch an solchen Wirkungen ist Aischylos nicht vorübergegangen und wieder konnte er sie in dieser bestimmten Formrichtung weder am Epos noch an irgend einer der bestehenden lyrischen und chorischen Gattungen studieren. Aber der mimischen Kunst (nicht einzelnen mimischen Vorbildern) verdanken wir solche kleinen Meisterwerke wie den von Snell hauptsächlich literaturgeschichtlich analysierten Auftritt des Wächters am Eingang des „Agamemnon“, bei dem wir das Niederkauern, den Sprung mit samt der „gesprochenen Bühnenanweisung“ eigens hervorheben wollen; oder den Auftritt der kilikischen Amme in den „Choephoren“, deren derber „barbarischer“ Humor die ernsteste Tragik so wirksam unterbricht und gegensätzlich erhöht — wie später die komischen Szenen bei dem praktischen Bühnenmanne Shakespeare, dem Sohn einer sehr mimusfreundlichen Zeit.

Nur muß man sich vor Augen halten, daß weder der ausgebildete Mimus als Gattung noch die vorwiegend mimischen Szenen im Drama immer nur komische Wirkungen anstreben könnten und dürften. Das Zusammenspiel von Wort und Gebärde, die stark realistische, mit Lust am Gegebenen verweilende Darstellung kann sich gerade so gut auf ernsterem Gebiet, mindestens mit sentimentaler Note betätigen. Das Wehgeschrei des Sophokleischen „Philoktetes“ gehört in diese Reihe. Freilich, das mimische Spiel verharrt im Reiche des primitiven, des vorwiegend sinnlichen oder in Affektausbrüchen sich erschöpfenden Lebens — ganz so wie seine stärkste Ausgestaltung in moderner Zeit, das freilich vom Wort (zunächst noch) gelöste Filmstück. So wenig wie dieses je das Drama ganz ersetzen kann, so wenig war das ursprüngliche mimische Spiel schon „dramatisch“ im engern Sinne und es mußte seiner ganz besonderen Reize erst entkleidet werden, damit es als Baustein in das köstliche Gebilde der Tragödie eingehen konnte. Kein bloßer Mimus hat je seinen Träger vor die entscheidungsvolle Frage gestellt: „τί δράσω;“. Jedenfalls fühlte sein Zuschauer die Flügelschläge des Schicksals auch dann nicht, wenn er den Spieler in einer verzweifelten Lage sich winden sah, wie das von seinem Geliebten verlassene Mädchen in jener alexandrinischen Dichtung[1]). Wo die mimische Darstellung zum Worte hindrängt, gerät sie sicherlich immer in die nächste Nähe der Lyrik. Dennoch kann die geistige Verarbeitung des Gegenstandes den Rahmen des Spiels sprengen, kann immer weitere Hintergründe aufreißen und damit gelangen wir zu dem wirklichen Drama hin. Wir können uns von diesen Zusammenhängen eine ungefähre Vorstellung machen, wenn wir eine sehr eigentümliche und fesselnde Neuschöpfung aus dem Geiste des mimischen Spiels, wie das lyrische Einzeldrama des 18. Jahrhunderts, heranziehen, das Goethe mit seiner „Proserpina“ auf eine letzte Höhe geführt und zugleich überwunden hat[2]). Als selbständige Gattung ist das Monodrama untergegangen oder hat sich ins Melodrama, also ins Lyrische, hinübergerettet. Die wirklich triebfähigen und künstlerisch unentbehrlichen Keime aber, die schon in Goethes kleinem Meisterwerk die Form der Gattung zu sprengen drohten, kamen erst dann zu voller Entwicklung, als die tief erregte, die letzten Gründe der Persönlichkeit aufwühlende und die Geltung des Augenblicks entscheidende Einzelszene, wie sie das lyrische Scheindrama vorgebildet hatte, in die echte

---

[1]) Die ich natürlich nicht als „Mimus“ im engern Sinne anspreche, an der man sich aber eine ungefähre Vorstellung von einer mimischen Soloszene ernster Art machen kann. Vgl. jetzt Bethe a. a. O., S. 287.

[2]) Vgl. meine Erläuterung der künstlerischen Form des Dramas in meiner „Festausgabe“ von Goethes Werken, Bd. VIII, S. 192 ff.

dramatische Dichtung des deutschen Idealismus übergegangen war. Der Anfang des „Faust“, der Schluß des „Egmont“, bedeutsame Höhepunkte der Handlung in der „Maria Stuart“ und in der „Jungfrau von Orleans“ zeugen davon, wie stark die Klassiker hier und sonst im rein Technischen ihren bescheidenen Vorgängern verpflichtet waren und mit welcher überlegenen Kraft sie eine Kunstübung, die, allein gelassen, weder leben noch sterben konnte, zu einem tragfähigen Baugliede des großen Dramas umzubilden wußten. Auf einer andern Ebene wiederholte sich hier, was bei den griechischen Tragikern geschehen war. Der Urverwandtschaft mit dem Mimus verdankt die attische Tragödie ihre außerordentliche szenische Lebendigkeit: ihre Fernhaltung von einer streng kausal durchgeführten pragmatischen „Handlung“ im Sinne des Epos und ihre Stärke in der Entwicklung des bewegten und alle seelischen und Weltgründe mit bewegenden „Handelns“.

Nur wenn wir dieses Element neben ihren andern Grundbestandteilen richtig einschätzen, können wir uns die ganze Lebensfülle der antiken Tragödie vergegenwärtigen und vor allem ein Verständnis dafür gewinnen, wie sich mitten unter den stärksten religiös-weltanschaulichen Erschütterungen, ja gerade aus den zur Gestaltung drängenden Stürmen im Innern des Dichters, ein so starkes ästhetisches Gebilde entfaltete, das die Fortentwicklung des ernsten Dramas (und nicht des ernsten allein) auf europäischem Boden bis auf den heutigen Tag bestimmen und beeinflussen sollte.

Exkurs.

Gewiß ist die Annahme eines lebendigen attischen „mimischen Spiels“ zunächst eine Hypothese und wird es bleiben, solange keine Beurkundung seines Daseins auftritt. Dazu ist freilich sehr wenig Aussicht vorhanden, denn derartige Äußerungen ursprünglichster volkstümlicher Gestaltung pflegen nicht literarisch vermerkt, beschrieben, beurteilt und in größere Zusammenhänge gebracht zu werden, solange sie nicht selbst literarische Form angenommen haben. Daß die Griechen bei ihrem südländischen Gebärdenreichtum, bei ihrer genauen Beobachtungsgabe und ihrem scharfen Witz mimische Spiele gehabt haben, ist einfach selbstverständlich. Wollten wir aus dem Schweigen der Urkunden auf den Mangel solcher Spiele schließen, so begingen wir den Fehler jener Germanisten, die sich allen Ernstes darüber gestritten haben, ob die ältesten Deutschen wohl eine Liebesdichtung gehabt haben oder die „Gattung“ erst vom Ausland her beziehen mußten. Aber gewiß sind die ältesten „Schnadahüpfeln“ (die natürlich keine paar- oder kreuzweis gereimte Vierzeiler von der heutigen Art waren) niemals beobachtet worden, weil sie unterhalb der Beobachtungslinie, vielleicht sogar außerhalb des Blick- und Hörfeldes der kirchlichen Schriftsteller lagen, die uns einiges über die älteste germanische Dichtung berichtet haben. Ganz ähnlich lag es natürlich mit dem attischen Mimus, ebenso wie mit dem urdeutschen, den wir auch nur an seinen späten Umbildungen (am Sommertagsumzug, Perchtenlauf, Fastnachtsspiel usw.) einigermaßen studieren können.

Zur literarischen Gattung freilich, die des Aufmerkens wert war, hat sich der Mimus auf griechischem Boden in älterer Zeit eben doch nur in Sizilien und in Großgriechenland erhoben und als solche Gattung erwähnt ihn denn auch Aristoteles. Aber es ist höchst bezeichnend (Poetik c. § 8), daß er die sizilischen Mimen mit den sokratischen Dialogen und mit (satirischen?) Gedichten in Trimetern und solchen im elegischen Versmaß zusammenfaßt, ohne die starke Verwandtschaft des Mimus mit dem Drama zu erwähnen. In demselben Kapitel aber, wo er die verschiedenen Möglichkeiten der Zuordnung von Rhythmus, Wort (*λόγος*) und Harmonie mehr beispielsweise erwähnt als charakterisiert, läßt er die primitive Verbindung der Rede mit den ausprägenden χ ήμασιν aus, weil er den sizilischen Mimus

anders beurteilt und eine weitere auffallende literarische Durchgestaltung nicht vorlag. Bei andern Gattungen der Dichtung, wo eine solche vor ihm da war, nimmt auch seine Darstellung irgendwie darauf Rücksicht; das zeigt u. a. die nicht ganz klare Stelle über die Parodien des Hegemon (c. 2, § 5). Wir wissen aus Athenaeus (IX p. 407), daß diese Parodien z. T. auch auf der Bühne zur Aufführung kamen. Auch das waren wohl nur höher entwickelte satirisch-mimische Spiele, aber der Name ist niemals auf sie angewendet worden. So „bühnenfähig" aber der Mimus von Hause ist, dramatisch hat ihn erst Aischylos gemacht. Er hat alle keimhaft in der primitiven Kunstübung (mit ihren Stimmungswechseln, ihren Überraschungen, ihrer von einer Ebene zur andern forteilenden Bewegung) liegenden Möglichkeiten ausgeschöpft und seiner großen Vision dienstbar gemacht. Die Größe des literarischen Schöpfers besteht immer darin, daß er vorhandene Formen der zeugerischen Idee (hier des Dramas) zubiegt, nicht darin, daß er sie ganz neu erfindet! So schaffen die großen Genies der Weltliteratur nun- und nimmermehr (am wenigsten etwa ein Goethe), daß sie eine noch nicht vorhandene Kunstform oder ihr bezeichnendstes und wirksamstes Mittel blank und klar aus dem Nichts hervorrufen. Im Ergreifen, im geistigen Durchdringen und im Hinbilden des Vorhandenen auf ein großes vorschwebendes Ziel besteht ein für alle Mal ihre schöpferische Leistung.

Besprechungen.

L. Levy-Bruhl: Die geistige Welt der Primitiven. (Deutsche Übersetzung von Margarete Hamburger.) F. Bruckmann, A.-G., München o. J. 1927.

Die vorliegende deutsche Übersetzung des 1922 erschienenen französischen Originals gibt hoffentlich weiteren Kreisen Deutschlands Anlaß, sich mit dem hier behandelten Gegenstand zu beschäftigen. Sowohl der Gegenstand wie die Art seiner Behandlung verdienen ein solches Schicksal. Längst ist man bekanntlich von der Anschauung abgekommen, die Welt der Naturvölker bedeute lediglich einen Inbegriff von Wildheit, Roheit und Sinnlosigkeit; und ebenso auch von der anderen Auffassung, die primitiven Kulturen stellten, verglichen mit der unsrigen, eine niedrige Stufe der Entwicklung dar, enthielten also einfach, verglichen mit uns, ein Weniger an Gesittung. Vielmehr sind die Gedanken der Individualität und Wertrelativität auch hier zur Geltung gekommen: die primitiven Gesittungen sind eigenartige Blüten am Baume der Menschheit, die vermöge ihrer arteignen Individualitäten und ihres jeweiligen spezifischen Wertgehaltes ein Studium lohnen. Besonders der primitiven Kunst gegenüber ist uns diese Haltung heute vertraut. Daß auch auf andern Gebieten dasselbe gilt, zeigt das vorliegende Buch. Als Beispiel seien die Erörterungen über den Traum (3. Kap.) herausgegriffen: der Traum wird bei den Primitiven durchweg als real behandelt und sein Inhalt in den Zusammenhang des wachen Lebens hineingenommen. Wie ist es möglich, daß aus dieser Verbindung des Ungleichartigen kein Chaos entsteht? Es ist das nur zu verstehen durch die Voraussetzung, daß der Inhalt der beachteten Träume nichts Zufälliges ist, sondern mit dem wachen Leben seinerseits in Zusammenhang steht. Unter dieser Voraussetzung aber erweist sich der Traum, wie man aus zahlreichen Beispielen des Verfassers entnehmen kann (der übrigens seinerseits dem hier angedeuteten Gedanken nicht nachgegangen ist), als ein ausgezeichneter Regulator der sozialen Beziehungen, indem durch ihn unterbewußte Eindrücke des wachen Lebens, wie z. B. drohender Ehebruch oder sonstige böswillige Absicht, ins Bewußtsein gehoben und dadurch zur sozialen Geltung im Sinne einer vorbeugenden Wirkung gegenüber drohenden Störungen gebracht werden. Was also auf den ersten Blick als eine Sinnlosigkeit und ein schwerer Mangel erscheint, erweist sich so bei näherer Betrachtung als ein sinnvoller Regulator der gesellschaftlichen Ordnung, dem wir nichts Vergleichbares an die Seite zu stellen haben.

Der Begriff der „Primitiven" ist vom Verfasser im Sinne eines Idealtypus verwendet worden. Der Frage nach seiner Abgrenzung und dem Grade seiner Geltung gegenüber verschiedenen Völkern ist er dadurch aus dem Wege gegangen. Dem darin enthaltenen Mangel steht ein Gewinn an systematischer Einheit gegenüber, wie er mit diesem Verfahren verbunden ist. — Zwei Gedanken beherrschen dieses wie das frühere Buch des Verfassers (beide übrigens bei den deutschen Fachmännern zu der gleichen Zeit ebenfalls schon bekannt): derjenige vom komplexen Charakter des primitiven Seelenlebens und derjenige vom Ineinanderfließen der subjektiven und objektiven Welt bei ihm. Die beiden damit gemeinten Tatbestände

hängen untereinander eng zusammen; in welcher Weise dieses der Fall ist und sein kann trotz der wesenhaften Verschiedenheit von Seelenleben und sinnvollen Gebilden, darauf ist der Verfasser nicht eingegangen. Beide Gedanken sind natürlich durchaus richtig. Was man gegen Levy-Bruhl in dieser Beziehung vorgebracht hat, bezieht sich zum Teil auf Einzelheiten, zum Teil richtet es sich (wie der Kampf gegen die Lehre vom prälogischen Denken) mehr gegen die Art der Formulierung als die tatsächliche Meinung des Verfassers.

Berlin. Alfred Vierkandt.

Walter Frost: Hegels Ästhetik. Die bedeutendste Kunstphilosophie der neueren Zeit in ihrer Beziehung zum modernen Menschen. München, Ernst Reinhardt, 1928, 121 S.

Eine Schrift über Hegels Ästhetik ist vor aller Würdigung der Einzelleistung besonders verdienstvoll, weil sie die Bemühungen der gegenwärtigen Hegelforschung nach einer Seite hin erweitert, die noch nicht die notwendige und bedeutungsmäßige Beachtung gefunden hat. Das ist um so auffallender, als die stärksten Forschungsinteressen der Geschichtsphilosophie zugewandt sind und die Ästhetik, wenigstens in ihrem originalsten Teile, als eine Philosophie der Kunstgeschichte angesehen wird. Die vorliegende Schrift geht von der gleichen Wertschätzung und Auffassung der Ästhetik aus und macht diesen Teil, der die historische Entwicklung der Kunstformen behandelt, zum Hauptgegenstand der Untersuchung.

Dem Verf. kommt es darauf an, durch Beibringung vieler Einzelheiten und charakteristischer Beispiele aus Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik" dessen Meinung deutlich herauszuarbeiten. Am Ende der Schrift sagt er: „Niemand wird sich dem Eindruck des Reichtums entziehen, den die Hegelsche Ästhetik bietet. Wir haben auch mit voller Absichtlichkeit diesen Reichtum in unserer kleinen Arbeit hervortreten lassen." (S. 120.) Das Referat hat nicht die Absicht, diese Einzelheiten kritisch zu besprechen, sondern es soll kurz der Aufbau und Gang der Untersuchung und die Art der Problembehandlung gezeigt werden.

Die Darstellung zerfällt in drei Abschnitte: Erstens werden die allgemeinen philosophischen Voraussetzungen erörtert, zweitens wird ein Überblick über die Entwicklungsstufen der Kunstformen gegeben, und drittens werden in einem Anhang einige Probleme aus den systematischen Teilen der Ästhetik besprochen.

1. Die Ausführungen des ersten Teiles beginnen mit einer Klärung der metaphysischen Grundbegriffe (z. B. das Absolute und das Individuum; die Entwicklung des Absoluten). Nach seiner allgemeinen Absicht gibt der Verf. durch konkrete Einzelbeispiele ein Bild von Hegels Auffassung, führt aber keine geschlossenen abstrakten Deduktionen durch. Er erläutert z. B. den dialektischen Entwicklungsprozeß an dem Übergang von der klassischen zur romantischen Kunstform, am „metaphysischen Weltschritt vom Klassischen zum Romantischen". In einem zweiten Kapitel wird der aus der Metaphysik folgende „Sinn der Ästhetik" und ihr „Daseinsrecht" abgeleitet, und in einem dritten Kapitel wird die Methode Hegels bestimmt: Neben der Dialektik erscheint dem Verf. die Scheidung der konkreten Begriffe von den abstrakten als besonders wertvoll für die Ästhetik, deren Aufgabe es ist, den konkreten Ideengehalt der Kunstwelt adäquat zu erfassen.

2. Der zweite Abschnitt der Untersuchung ist die Darstellung der Ästhetik. Wie schon gesagt, wird von den drei großen Teilen von Hegels Vorlesungen

(1. Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal. — 2. Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen. — 3. Das System der einzelnen Künste) nur der zweite Teil, die Entwicklung des Kunstideals in der Geschichte, herausgegriffen. Im engen Anschluß an Hegels Ausführungen stellt der Verf. diesen Entwicklungsgang durch die Stufen der „symbolischen", „klassischen" und „romantischen" Kunst dar. Er gibt auch hier Beispiele aus Hegels Darstellung zur Illustration seiner Auffassung; Vollständigkeit und Nachzeichnung des dialektischen Entwicklungsganges wird von ihm nicht erstrebt. Besonders reich an Einzelbeispielen ist das Kapitel über die symbolische Kunst, während der Verf. die Darstellung der klassischen Kunst auf die Formulierung ihres Hauptprinzips („Die absolute Harmonie von Gestalt und Form, von Innerem und Äußerem", S. 62) beschränkt und in der Darstellung der romantischen Kunst das Hauptgewicht auf die Beschreibung der Geisteshaltung dieser Epoche legt, indem er hierin Hegels eigenem Gedankengang folgt. Am Schluß dieses zweiten Abschnittes beschäftigt er sich mit der Frage nach dem Ende der romantischen Kunstepoche, die für Hegel gleichbedeutend mit dem Ende der Kunst überhaupt sei.

3. Der dritte Teil der Darstellung ist ein Anhang — vom Verf. selbst als solcher bezeichnet —, in dem einige Fragen aus dem ersten Teil von Hegels Vorlesungen („Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal") herausgegriffen und dargestellt werden. (Die Kunst im Heroenzeitalter. Die Theorie der Handlung. Der ästhetische Geschmack. Die künstlerische Geistesart. Die Bedeutung der Kunst.) Auf den letzten zwei Seiten wird das System der Künste in Form einer Aufzählung der Kunstarten besprochen und damit der Fragenkomplex des dritten Teiles von Hegels Vorlesungen angedeutet.

Die hier gegebene Gliederung des Stoffes in drei Hauptabschnitte ist in der Darstellung selbst nicht vorhanden. Dort sind die Einzelabschnitte nebeneinander gestellt, und es macht oft Mühe, die gemeinsamen Gesichtspunkte und damit die Anordnung des Ganzen zu erkennen. Man wird nicht sagen können, daß diese Schrift — wie ihr Titel ursprünglich vermuten läßt — die für die Kenntnis der Hegelschen Philosophie geforderte und notwendige moderne Darstellung der Ästhetik wäre. Sie ist es nicht wegen der Beschränkung auf einen bestimmten Problemkreis aus Hegels Ästhetik, dann aber kann sie es nicht sein aus Gründen der Problembehandlung: Dem Verf. kommt es darauf an, den Reichtum der Probleme von Hegels Ästhetik anschaulich zu machen. „Den Reichtum fortzulassen und nur über die Konstruktionslinien zu debattieren, scheint mir ein literarisch falsches Verfahren zu sein" (S. 120). Eine dem Hegelschen Denken kongeniale Darstellung wird jedoch hierin keine Spannung sehen dürfen, sondern gemäß dem „Identitätsprinzip" dieser Philosophie Form und Inhalt, systematische Anordnung und Einzelgehalt der Probleme gleichmäßig zur Darstellung bringen.

Noch ein Wort zum Untertitel der Schrift: Daß Hegels „Kunstphilosophie die bedeutendste der neueren Zeit" sei, bleibt eine These des Titelblattes und müßte bewiesen werden, was m. E. nur durch eine sehr ausgedehnte vergleichende historische Darstellung möglich wäre. Und die „Beziehung zum modernen Menschen" ist ebenfalls nicht ausdrücklich hergestellt oder nachgewiesen worden. Nur in der Auswahl des Gegenstandes der Darstellung und in gelegentlicher Beleuchtung durch moderne Fragestellungen ist das angedeutet worden. Der Nachweis einer solchen Beziehung kann jedoch nicht schwer sein — und er wäre gewiß sehr aufschlußreich für die Einsicht in die heutige Problemlage —, seitdem von einem „Objektivismus" in der Ästhetik (Dessoir) und in jüngster Zeit von der „Überwindung des Expressionismus" (Utitz) gesprochen wird.

Das Verdienst der vorliegenden Schrift liegt jedoch an einer anderen Stelle: Sie ist im besten Sinne eine anschauliche Einführung in Hegels Ästhetik und gibt an vielen gut gewählten Beispielen ein klares Bild von der Problemstellung und Gedankentiefe dieser Kunstphilosophie.

Berlin. Hans Wenke.

Erich Everth: Conrad Ferdinand Meyer. Dichtung und Persönlichkeit. Dresden, Sibyllen-Verlag, 1924. 363 S.

In die während des letzten Jahrzehnts an umfangreichen Werken beträchtlich angewachsene Meyer-Literatur tritt mit Everths vorliegendem Buch eine Schrift von Eigenart und Stärke. Hat der Sibyllen-Verlag, Dresden, vor Jahren über die Technik eines der größten Dramatiker der Weltliteratur, über Ibsen, die feinsinnig in alle Einzelheiten dringende Untersuchung von Jacobs herausgebracht[1]), so legt er hier eine nicht minder eingehende stilistische Erfassung eines der für alle Zeiten großartigsten Epiker vor. Das Buch ist mit ästhetischer Sorgfalt ausgestattet und mit dem Lichtbild des eindrucksvollen Bermannschen Meyer-Kopfes geschmückt. Der Verfasser, Professor der Zeitungskunde an der Universität Leipzig, setzt es sich zum Ziel, darstellend, nicht erklärend und nicht kritisch, das dichterische Werk Meyers in seinen wesentlichen Zügen zu erfassen. Des Dichters Persönlichkeit soll dabei nur soweit herangezogen werden, als es zur Kennzeichnung der Dichtung notwendig ist; und in der Tat wirkt die in dem Schlußabschnitt „Geistesart" kurz umrissene Kennzeichnung des Menschen Meyer nur wie eine menschliche Bestätigung der im übrigen Buch aufgezeigten, nur aus den Dichtungen selbst gewonnenen Wesenszüge von Meyers dichterischem Werk.

Everth setzt die Kenntnis von Meyers Dichtungen wie billig voraus; keine Inhaltsangaben werden gegeben, keine einzelne Dichtung im Ganzen besprochen. An Hand vielmehr von Begriffen wie Anschaulichkeit, Knappheit, Verhaltenheit, Gebärde, Landschaft, Starke Naturen, Diskretion und vieler anderer wird Meyers epischer Gesamtstil nach Betrachtungsgruppen wie: Die Symbolik der Sprache, Bildkraft, Menschen-Heilige-Helden, Episches Naturell, Geschichte, Das Geheimnis der Mischung, Seelische Haltung zergliedert, um aus der Fülle solcher Einzelbeobachtungen einen Gesamteindruck erwachsen zu lassen. Die Aufgabe jenes stilistischen Zergliederns, gelegentlich dessen zahlreiche, höchst treffende Vergleiche zu andern Dichtern von Homer bis Stefan George gezogen werden, löst Everth ebenso vollkommen, wie er dem Ziel dieses Gesamteindrucks nahekommt. Musterhaft scheint mir — und vorbildlich sowohl für gleichartige Untersuchungen wie für die Anleitung zum sachgemäßen Begreifen und Genießen von Dichtungen — die Art, wie der Verfasser Meyers Sprache und Komposition in tausend Einzelheiten um den dichterischen Sinn befragt und dabei zugleich Meyers Eigenart von der anderer Epiker abhebt. Auf Schritt und Tritt findet man höchst wertvolle Einzelbeobachtungen und selten nur hat man den Eindruck, den Verfasser haben Liebe und Begeisterung verleitet, mehr zu finden, als wirklich da ist, oder Beobachtungen seiner Gesamtkennzeichnung zuliebe zu pressen. So vermag ich z. B. nicht nachzufühlen, warum etwa der Wortlaut: „Dröhnen, das den Boden schüttert" oder: „er wischte mit der Hand einen Schweißtropfen", wie der Verfasser behauptet, „schaubarer" sei, als wenn Meyer „erschüttert" und „wischte — ab" geschrieben hätte. In

---

1) Jacobs, Monty: Ibsens Bühnentechnik. Dresden, Sibyllen-Verlag, 1920.

solchen Fällen scheint mir sein Wille, Bedeutsames zu finden, ihn auch wohl zum Erfinder haben werden lassen.

Solche gelegentlichen Übertreibungen aus Liebe mindern jedoch nicht den Wert des Buches, ein überzeugendes Bild des epischen Stils Meyers zu entwerfen und an diesen Beobachtungen zugleich beiläufig höchst wertvolle Betrachtungsergebnisse für epischen Stil überhaupt zu gewinnen. Mehr beeinträchtigen m. E. die Gesamtwirkung des Buches jene Erörterungen, in denen Everth die praktischen Beobachtungen am Phantom verläßt, um bewußt theoretischen Überlegungen nachzugehen. Hier wird auch seine sonst bestimmte und eindrucksvolle, vom Gegenstand her vornehm beeinflußte Sprache merklich unsicher und unbestimmt. Was er etwa über die Unterschiede der Dichtungsarten, das Wesen des Epischen u. dgl. entwickelt, wäre gut zu entbehren gewesen, zumal darüber schon ernsthaftere Untersuchungen vorliegen. Das gilt vor allem auch von der Frage der Bildhaftigkeit dichterischer Darstellung, die der Verfasser unter Hinweis auf Th. A. Meyers „Stilgesetz der Poesie" (Leipzig: Hirzel 1901) umständlich aufgreift. Er teilt die ja weitverbreitete Meinung, dichterische „Anschaulichkeit" sei gleichbedeutend mit visueller Bildhaftigkeit, was m. E. ein logischer Prüfung nicht standhaltendes Vorurteil ist[1]). So übersieht Everth, daß man etwa Gebärden ihrem Sinngehalt nach voll erfassen kann, ohne sie doch zu „sehen", wie er bestimmt nicht glaubhaft machen wird, daß man eine Gebärde „sehen" könne, ohne auch die sich in ihr „gebärdende" Person zu „sehen", was mangels der notwendigen Angaben des Dichters doch in der Regel verlangt wäre.

Doch sollen diese Bedenken gegen des Verfassers allgemeintheoretische Betrachtungen nicht sein Verdienst um klare Erkenntnis und Würdigung von C. F. Meyers epischem Stil schmälern, die bedeutend genug sind, sein Buch als für die Erfassung von Meyers epischem Werk maßgebend erscheinen zu lassen.

Greifswald. Kurt Gassen.

Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler. Hrsg. von Günther Jachmann. M. 16 Taf. Dresden: Jeß (1927). 366 S.

Wie der Herausgeber in seiner dankenswert schlicht und sachlich gehaltenen Einleitung leider mit Recht sagt, ist das Werk Hildebrands in unseren Tagen unmodern. Originell um jeden Preis will die erdrückende Mehrzahl der Künstler sein und nach Sensation um jeden Preis verlangen die breitesten Schichten des Publikums. Das ist ein denkbar ungünstiger Boden für eine Kunst wie die Hildebrands, die bei allem inneren und rein künstlerischen Wert klar ist, wo man heute das Unklare bevorzugt, die sich einfach gibt, wo man Kompliziertheit als solche schätzt, die bescheiden ist, wo die Eitelkeit Orgien feiert, und die in ihrer schlichten, starken Sachlichkeit unproblematisch bleibt — die Problemlosigkeit der Natur oder der ganz großen Leistung —, wo die Problemsuche und Problemsucht Forderung des Tages ist. Wenn trotz dieser Zeitfremdheit Hildebrands sein hier in Auswahl vorgelegter Briefwechsel mit Conrad Fiedler dennoch in weiten Kreisen Anteil finden wird, so darum, weil biographische Dokumente jeder Art heute gesucht und geschätzt werden. Und in Wahrheit sind diese Briefe ein hervorragendes Denkmal edlen Men-

[1]) Zu dieser Frage vergleiche man jetzt Bosch, Rudolf: Die Problemstellung der Poetik. Eine historisch-kritische Untersuchung über die Methoden und Grenzen wissenschaftlicher Wertbestimmung. Leipzig: Voss 1928. („Beiträge zur Ästhetik" 18.)

schentums. Wer aber der Kunst Hildebrands nahe steht, dem werden sie über ihr allgemein menschliches Wesen hinaus noch weit mehr sagen. Zeichnen sie doch hinter das Werk Hildebrands, wie man es jetzt in Heilmeyers Tafelwerk bequem überblicken kann[1]), den Lebenshintergrund seines Schöpfers, aus dem wir die einzelnen Werke hervorwachsen sehen.

Aber auch der Partner in Hildebrands Briefwechsel, Conrad Fiedler, ist eine Persönlichkeit, des Anteils jeden Kunstfreunds sicher. Bekannt vor allem ist ja das Verhältnis dieses wahrhaft vorbildlichen Mäzens zu Hans von Marées. Ist Fiedler vornehmlich durch diese Beziehung bekannt geworden, so ist sein Verhältnis zu Hildebrand, dem er gleichfalls die wirtschaftliche Basis für sein Schaffen sicherte, doch das menschlich nähere gewesen. Doch liegt Fiedlers Bedeutung nicht nur in seinem Mäzenatentum; er hat auch selbst über Kunstfragen mit philosophischem Scharfsinn nachgedacht[2]). Wie der vorliegende Briefwechsel nun manche gedankliche Vorbedingung dieser Kunstüberlegungen Fiedlers enthält, so gleichfalls für Hildebrands theoretische Schrift „Das Problem der Form"[3]), deren Entstehen man in seinem Ablauf miterlebt. Neben solchen menschlichen und kunsttheoretischen Seiten enthält der Briefwechsel Hildebrand-Fiedler noch eine Fülle beiläufiger, meist sehr aufschlußreicher Bemerkungen über vergangene und zeitgenössische Künstler — häufiger etwa über Böcklin, Stauffer-Bern, Thoma, Richard Wagner —, sowie über einzelne Kunstwerke. Besonders wird Marées' oft gedacht, der ja beiden Korrespondenten nahe stand. Über diese mannigfaltigen Gegenstände ihrer schriftlichen Unterhaltung unterrichten ein sauber gearbeitetes Register und knappe, aber genaue Anmerkungen. 16 gute Bildtafeln erhöhen den Wert des schmuck ausgestatteten Buches.

Greifswald. Kurt Gassen.

Wilhelm Böhm: Hölderlin, I. Band, Verlag Max Niemeyer-Halle (Saale), 1928.

Wenn A. v. Grolman in seinem Aufsatz über „die gegenwärtige Lage der Hölderlin-Literatur" (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft, 4. Bd., H. 3, S. 564 ff., 1926) Zerrissenheit und Unvollständigkeit der Hölderlin-Forschung feststellte, so fand er diese Tatsache ebenso in der Methode wie in der einseitigen Bevorzugung und Darstellung gewisser inhaltlicher Probleme begründet. Daher ergab das Fazit dieser Literatur-Schau mit Recht die Forderung einer sachlichen Auseinandersetzung mit dem Gesamtwerk Hölderlins als Voraussetzung jeder weiteren wissenschaftlichen Hölderlin-Forschung überhaupt.

Eine solche Gesamtinterpretation bringt das Werk „Hölderlin" Wilhelm Böhms, dessen erster Band nun vorliegt. Die erwähnte Fragwürdigkeit des methodischen Wegs und der bisher zuweilen willkürlichen Wahl und Deutung inhaltlicher Probleme hat W. Böhm dadurch geklärt und behoben, daß er beidem durch den biographischen Charakter seines Buches Richtung und Grenze gegeben hat. Die enge Verkettung von Biographischem im weitesten Sinne und Interpretation ergab

---

[1]) Adolf von Hildebrand. Hrsg. v. Alexander Heilmeyer. München: Langen 1922. Das Tafelwerk ist eingeleitet durch die schöne Gedächtnisrede, die Günther Jachmann im Münchener Künstlerhaus wenige Wochen nach Hildebrands Tode hielt.

[2]) Conrad Fiedlers Schriften über Kunst. Hrsg. v. Hermann Konnerth, Bd. I, II. München: Piper 1913—14.

[3]) Straßburg: Heitz 1893.

notwendig die Methode der wissenschaftlichen Vergleichung. Es verdient dies gerade beim heutigen Stand der Literaturwissenschaft einer besonderen Erwähnung, — auch Böhm weist einleitend darauf hin — um so mehr, weil Böhm über jeden Dogmatismus hinaus die Möglichkeit läßt, des Dichters Werk und Persönlichkeit auch jenseits jeder Bedingtheit von Zeitgeist und persönlichem Erlebnis zu sehen. Zugleich hat Böhm durch seine überaus gewissenhafte und umfassende Forschungsarbeit, die kaum irgend ein sachliches oder persönliches Moment bei der Materialbehandlung übersehen hat, solch einer künftigen „höheren Formgebung" oder „Zusammenschau", wie er es nennt, das Maß der Interpretationsmöglichkeit vorgezeichnet, zu dem eine Dichtung wie die Hölderlins zuhöchst verpflichtet, will man sich nicht gegen ihren Geist versündigen.

Der Inhalt des ersten Bandes umfaßt Leben und Schaffen Hölderlins bis zum Jahre 1800. Die Einteilung in vier Bücher geschieht nach äußeren biographischen Tatsachen. Sie ist berechtigt im Hinblick auf die erkennbare Zusammengehörigkeit von Leben und Umgebung, Dichtung und philosophisch-ästhetischer Arbeit, die jedem der vier unterschiedenen Lebenskreise innere Einheit und selbständige Bedeutsamkeit geben. Die Darstellung beschränkt sich auf vergleichendes Referat, Zitat und Analyse. Die synthetische Betrachtung ist vernachlässigt, sie verteilt sich auf nur eingestreute Bemerkungen und läßt eine anschauliche und letzthin klärende Zusammenfassung missen. Allerdings mag dieser Mangel mehr in der Anlage, als in der Absicht des Verfassers liegen. Und so scheint er gering gegenüber dem sachlichen Gewinn des Buches.

Auf einige für das Gesamtbild wichtige Probleme und Ergebnisse sei hingewiesen: Selten erkannt und nie voll gewertet wurde bisher die Bedeutung der philosophisch-ästhetischen Bemühungen Hölderlins für die Entwicklung seines dichterischen Weltbildes. Böhm bestimmt Art und Verhältnis zweier Grundanlagen, ohne sie gegeneinander auszuspielen: „Philosophie ist nicht Weltanschauung, aber sie sichert Weltanschauung." — „Hölderlin wird in erster Linie Dichter, aber ein Dichter, dessen Erlebnis Ideen sind — —." Hölderlin wächst, geleitet von der Weite und Lebendigkeit des schöpferischen Instinkts, über den ästhetischen Dogmatismus Schillers hinaus — man denke hier auch an seine Stellung zum Griechentum — und entwickelt als Frucht philosophisch-ästhetischer Besinnung einen Schönheitsglauben, in dem Religion und Philosophie widerspruchslos zusammenfließen. Der begriffliche Untergrund verblaßt und wird später vom Dichterischen durchdrungen und anverwandelt. Die so gewonnene Anschauung führt ihn aus dem Zwang der Ideen in die Vielheit ihrer Erscheinungsform in der Wirklichkeit. Damit hat Böhm den Weg gezeigt, der den Dichter vom ästhetischen Erleben zum mythischen Erleben, aus der Abstraktion in die Natur führt. Er hat die willkürliche Grenze beseitigt, mit der man Früh- und Spätwerk trennte, indem er beide als nur graduell verschiedene Gestaltungsarten einer Grundanschauung erkannte.

Nur hat Böhm auf ein wesentliches Mittel zur Veranschaulichung der Gestaltungsstufen verzichtet: auf eine Stilanalyse unter gleicher Berücksichtigung von Diktion und Metrik. Und was er allgemein andeutet, bringt nichts Neues. Doch hätten die aus einer eingehenden Stilanalyse gewonnenen Oberbegriffe vieles erhellt, was z. B. am Weltbild des Empedokles und der späteren Odendichtung gegenüber der Hyperionstufe einer Ergänzung bedarf. Die Formtendenzen dieser Zeit weisen bereits auf das Ethos einer Religiosität, welche die Grenzen eines „begrifflich vielseitig begründeten Schönheitsglaubens" sprengt, ehe sie in den freien Hymnen und letzten Odendichtungen endgültige Gestaltung erfährt. In seiner Beweisführung sachlich irreleitend erscheint mir Böhms Versuch, die Metrik der Odendichtung seit

1796 aus der Prosa herzuleiten; zumal auf die „rhythmische Prosa“ Hölderlins der rhythmische Begriff der eigentlichen Prosa nicht angewendet werden kann, wie Böhm es tut. Vor allem spielen hier schon Fragen der frei-rhythmischen Form eine Rolle, deren Erörterung zu weit führte. (Ich verweise dafür auf meinen Aufsatz im Juliheft des Jahrgangs XXII dieser Zeitschrift.) Auch bleiben hierüber die Ergebnisse des zweiten Bandes abzuwarten.

Kirchheimbolanden (Pfalz). Rudolf Krieger.

Benno v. Wiese: Friedrich Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Konversionen. (Philos. Forschungen, hrsggb. v. K. Jaspers), Berlin, Springer, 1927, 122 S.

Die geistesgeschichtliche Erfassung Fr. Schlegels stellt keine leichte Aufgabe. Man verkennt den Sinn des Fragments, der eigentümlichen Ausdrucksform dieses Geistes, wenn man es in systematischer Schwere, aber auch wenn man es als bloßen Einfall nimmt. Entsprechend hat sich die Einschätzung zwischen zwei Extremen zu halten: weder darf sie nach der Höhe einer phantastischen Ambition messen, die sich neben die Größten der Menschheit zu stellen wagte, noch darf sie diese die eigenen Grenzen überfliegende Phantastik des Wollens als den Wahn eines verstiegenen Einzelnen biographisch abtun. Der Verf. gewinnt den angemessenen Standpunkt seiner Beurteilung, indem er innerhalb der allgemeinen Geistesentwicklung von der Klassik zur Restauration die geistige Physiognomie Fr. Schlegels sich abzeichnen läßt. Dessen unvergleichlich repräsentative Bedeutung für diesen Geschichtsabschnitt ist mit Sicherheit und Feinheit dargestellt.

An dieser Stelle interessiert vor allem die ästhetische Bedeutung Fr. Schlegels. Die eine Seite seiner Kunsttheorie, die mit ihrer Rechtfertigung des „Interessanten“ zum Ausgangspunkt einiger Grundbegriffe der modernen, antiklassischen Ästhetik wurde, tritt entsprechend der biographischen Absicht in der vorliegenden Arbeit zurück. Dafür tritt die Frage nach der Stellung der Kunst in der geistigen Existenz — das große Anliegen der deutschen Ästhetik seit Winckelmann und Herder — in ihrer ganzen, für die Geistesgeschichte Schlegels fundamentalen Bedeutung klar hervor. An allen Wendungen dieser Frage lassen sich die Stadien der Gesamtentwicklung ablesen. Anfänglich galt im Sinne des klassischen Geistes: daß die Kunst um der Menschheit willen da sei. Später, mit der Entwicklung der romantischen Lebensform und Kunstwertung, wird „die Lehre von der Bestimmung der Kunst und der Religion durch die Sittlichkeit durch die von der Bestimmung der Sittlichkeit durch den Kunstgeist abgelöst“. (S. 73.) Die Übersteigerung des ästhetischen Autonomiebegriffes und seine Entartung zu theoretischer Willkür und praktischer Verantwortungslosigkeit bezeichnet eine allgemeine Zersetzung, die einer Krise zutreibt und mit der Flucht in das „Gehäuse“ der katholischen Kirche endet. Der Endsituation mit ihrer Entspannung aller bisher treibenden Antinomien entspricht die Entmündigung und Unterbringung der Kunst. Sie soll nun zur Verklärung der geoffenbarten Religion dienen. Wie die Philosophie ist sie „auf das Göttliche nur gerichtet, das allein die Theologie besitzt“. (S. 116.) — Die Frage nach dem Verhältnis der Kunst im Ganzen des Daseins, ein Problem, mit dem die Kunstheorie seit ihren Anfängen in der griechischen Philosophie gerungen hat, ist hier mit biographischer Deutlichkeit als Existenzfrage dargestellt.

Berlin. Helmut Kuhn.

Hans John: Goethe und die Musik. Musikalisches Magazin, herausgegeben von E. Rabich; H. Beyer, Langensalza, 1928.

Während die bekannten älteren Arbeiten über Goethes Verhältnis zur Musik mehr vom Standpunkt der Persönlichkeitswertung ausgehen und synthetisch angelegt sind, versucht John, diese Beziehung monographisch und zeitgeschichtlich zu fundamentieren. Daher ist der erste Teil seines Buches von großem Werte, in dem er Goethes äußere Beziehung zur Musik auf Grund sorgfältiger und ausgedehnter Kleinarbeit zusammenstellt. Er schildert die Musik in Goethes Hause, die Versuche mit einem ständigen vokalen Ensemble, das Goethe die Bekanntschaft Palestrinas und der älteren geistlichen Musik vermittelte, dann Goethes Vorliebe für volkstümliche Musik, den grundlegenden Unterschied seiner Einstellung zu Vokal- und Instrumentalmusik und endlich seine Beziehungen zur Oper und zum Melodrama. Die Untersuchungen werden durch zahlreiche Auszüge aus den Gesprächen und Briefen gestützt. Sie bemühen sich an einer Stelle mit Erfolg um den Beweis, daß in der Bachschen Sonate, welche Goethe und seine Freunde als das „Trompeterstückchen“ bezeichneten, das Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders mit der Aria und „Fuga di postiglione“ gemeint sei.

Im Hauptteil seines Buches schildert der Verfasser Goethes innere Beziehungen zur Musik, ausgehend von der Bedeutung der Musik im „Wilhelm Meister“ und den Anregungen, die Goethe besonders durch die Vorträge der Madame Szymanowska erhielt. Das Buch ist mit einer erfreulichen Gründlichkeit und Objektivität geschrieben und setzt das Verhältnis Goethes zur Musik in fruchtbare Beziehung zu den Musikanschauungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts überhaupt. Grundsätzlich scheint mir eine Einschränkung notwendig. Goethes Verhältnis zur Musik ist von John im allgemeinen als eine stabile Größe aufgefaßt worden. Um es zu verdeutlichen, werden Belege aus den verschiedenen Zeiten seiner Entwicklung herangezogen. Doch glaube ich, daß dieses Verhältnis letzten Endes nur von derselben Dreiteilung der Entwicklung gesehen werden kann, die Goethes Verhältnis zur Kunst überhaupt bestimmt. Was im „Werther“ über Musik steht, verbindet sich innerlich mit den Erlebnissen des letzten Jahrzehnts. In beiden Lagen stößt er zur Unmittelbarkeit durch und wird hier doch auch im Sinne der vom Verfasser unternommenen Fragestellung „musikalisch“. Dazwischen liegt die Entwicklung, die ihn einem klassischen Stilideal naherückt, und in der er in der Musik in der Tat nur eine mittelbare, primär dekorative Ausdrucksmöglichkeit sah. So hat auch noch, was er im „Wilhelm Meister“ über Musik sagt, im Grunde mit Musik gar nichts zu tun; es bleibt eine intellektuelle Angelegenheit, der Versuch einer Systematik der Erziehung, in welche auch die Musik eingeordnet wurde.

Berlin. Hans Mersmann.

Internationaler Musikhistorischer Kongreß anläßlich der Beethoven-Zentenarfeier. Universal Edition, Wien 1927.

Der von Guido Adler herausgegebene Kongreßbericht gibt einen Überblick über die in fünf Sektionen geleistete Arbeit. In ihrem Mittelpunkt steht die Persönlichkeit Beethovens selbst, mit der sich eine Reihe von Einzelthemen beschäftigen. Beethovens Verhältnis zur Polyphonie, zur Variation, zur Enharmonik, zur zyklischen Form werden in Einzelreferaten untersucht. Einige Vorträge umspannen die Persönlichkeit Beethovens im ganzen, etwa in seinem Verhältnis zur Religion und zur Kirchenmusik, die meisten aber haben den Charakter von Spezialuntersuchungen.

In den andern Sektionen stehen allgemeine musikgeschichtliche Fragen zur Diskussion. Hier verbürgt die internationale Zusammensetzung der Referenten eine große Reichhaltigkeit der Ergebnisse, die sich in der Arbeit der kirchenmusikalischen und der musikbibliographischen Sektion noch spezialisieren. Rein ästhetische Fragen traten auf diesem Kongreß zurück. Auch in der methodologischen und ästhetischen Sektion dominierten die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. Ein Referat Siegfried Nadels stellt die Hauptprobleme der neueren Musikpsychologie im Anschluß an Stumpf zusammen; Paul Moos referiert über Hermann Siebeck als Musikästhetiker.

Berlin. Hans Mersmann.

Rudolf Bosch, Die Problemstellung der Poetik. Leipzig 1928, VIII u. 183 S. Beiträge zur Ästhetik, gegründet von Theodor Lipps und Richard Maria Werner, Heft 18.

Der Verfasser geht von der Annahme aus, daß die Trennung, die wir heute in der Philosophie zwischen Weltanschauungsphilosophie und wissenschaftlicher Philosophie vornehmen, auch auf die Poetik übertragen werden muß. Es gibt eine wertsetzende und eine wissenschaftliche Poetik. Der wertsetzende Poetiker hat kunstschöpferische oder doch kunstkritische Absichten. Er muß von seinem Kunstverständnis überzeugen. Er benützt das allgemeine Mittel der wissenschaftlichen Theorie wesentlich im Interesse des Wertziels, zu dessen Anerkennung er hinleiten will, während die wissenschaftlich-psychologische Poetik der wissenschaftlichen Wahrheitserkenntnis dient, aber keine poesieästhetischen Werte schafft. Zur Klarheit über den prinzipiellen Unterschied der beiden Arten von Poetik soll die Darlegung des Streites über die Anschaulichkeit in der Poesie führen, zu dem ich durch mein Buch „Das Stilgesetz der Poesie" (Leipzig 1901) den Anlaß gegeben habe. In einer langen, mit großer Gelehrsamkeit geführten Untersuchung wird die Entstehung der poetischen Anschauungstheorie in der wertsetzenden Ästhetik verfolgt von Bodmer und Breitinger und A. Baumgarten an über Lessings Laokoon bis zu Friedrich Vischer und immer wieder hervorgehoben, wie es dieser Ästhetik um die Klärung des poetischen Wertes, des ästhetisch Wirksamen zu tun gewesen sei, wie sie die Phantasieanschaulichkeit nicht als eine psychologische Tatsache, sondern als eine aus dem intuitiven Verständnis des poetisch Wertvollen erschlossene Forderung verkündet habe, und wie es also für das richtige Verständnis dieser Forderung notwendig sei, den metaphorischen Charakter des Ausdrucks Anschaulichkeit zu erkennen. Nun habe aber Vischer die Forderung der Phantasieanschaulichkeit mit einer psychologischen Theorie der sprachlichen Vorstellungstätigkeit unterbaut, nach der mit jedem Wort der Sprache ein inneres Anschauungsbild erzeugt werde, er habe so den metaphorischen Charakter des Wortes Phantasieanschaulichkeit zu Gunsten des wissenschaftlich psychologischen Begriffs Anschaulichkeit preisgegeben, und da habe ich vom psychologischen Standpunkt aus im großen und ganzen recht, wenn ich bestreite, daß das dichterische Wort in unserem Geist Anschauungsbilder erzeuge. Aber ich sei dafür in den entgegengesetzten Fehler verfallen, zu meinen, mit einer induktiven wissenschaftlichen Ästhetik wertästhetische Ergebnisse erzielen zu können. Demgemäß habe ich die Wertschätzungen zerstört, die im Anschauungsprinzip Vischers enthalten gewesen seien. Vischer mit seiner wertsetzenden Poetik und ihrem falschen psychologischen Unterbau und meine induktiv-wissenschaftliche Poetik mit ihrem falschen Anspruch auf Wertsetzungen seien

daher geeignet, die Situation, in der sich gegenwärtig die Ästhetik befinde, zu beleuchten und Klarheit über den Unterschied und die Leistungsfähigkeit der beiden Arten von Ästhetik zu bringen.

Für die Ehre, die mir damit angetan wird, eine ganze Richtung der Gegenwartsästhetik in ihrer Berechtigung wie in ihren falschen Ansprüchen in typischer Weise zu repräsentieren, muß ich danken. Ich erhebe in meinem „Stilgesetz" den Anspruch nicht, kunstschöpferisch oder kunstkritisch zu wirken und neue Wertsetzungen in der Poesie zu schaffen. Nach meiner Überzeugung bestehen die von Lessing, Vischer und andern aufgestellten poetischen Werte zu Recht und die Klassiker sowie die ihnen folgenden Dichter haben sie mit instinktiver Sicherheit in ihren poetischen Darstellungen wirksam gemacht. Ich teile in meinem Buch die Anschauung Boschs vollständig, daß die wertsetzende Ästhetik zu ihren Resultaten nicht durch begriffliche Erkenntnis, sondern durch Intuition gelangt. Gleich in der Vorrede (S. IV) spreche ich es aus, daß ich „die besondere Art in der die Poesie in ihrem Teil der gemeinsamen Absicht der Kunst gerecht wird, aus der Natur der Sprache und der sprachlichen Vorstellungstätigkeit als dem dafür maßgebenden Gesetz ableiten" möchte. Ich erkenne also ein aller Kunst zugrunde liegendes gemeinsames Wertästhetisches an, das ich als aus Intuition gewonnen voraussetze und nirgends aus psychologischen Tatsachen abzuleiten suche. Natürlich kann ich in einer Sonderabhandlung, die davon handelt, wie dieser Wert durch die sprachliche Kunst der Poesie verwirklicht werden könne, keine allgemeine Ästhetik geben. Ich deute die Ergebnisse der allgemeinen wertsetzenden Ästhetik daher nur an, soweit sie für meine Untersuchung in Betracht kommen. Ähnlich wie Bosch, der als die maßgebende Forderung für die wertsetzende Ästhetik die der Erlebnistiefe bezeichnet, erkläre ich als die gemeinsame Aufgabe der Kunst „Leben als solches" darzustellen. (S. 20 und ausführlicher S. 144—146.) Man mag diese Auffassung des ästhetischen Wertes für falsch halten, aber an der Tatsache, daß ich eine von jeder Induktion unabhängige intuitive Wertästhetik zugestehe, kann man nicht zweifeln. Deshalb erkenne ich auch die metaphorische Berechtigung des aus der wertgebenden Ästhetik stammenden Begriffs Phantasieanschaulichkeit immer wieder an. Z. B. S. 8, 59 usw. „Es kann niemand", heißt es S. 8, „und am wenigsten mir einfallen, der Poesie Anschauung abzusprechen, sofern man das Wort in einem geläufigen übertragenen Sinn nimmt." Und meine ganze Abhandlung bezweckt nichts anderes als darzustellen, wie die Dichtung die Anschaulichkeit, die im übertragenen, wertästhetischen Sinn von ihr verlangt werden muß, erreicht, obwohl ihr im wörtlichen Sinn Phantasieanschaulichkeit auf Grund der Beschaffenheit ihres sprachlichen Mittels nicht zukommen kann.

Aufgabe der Ästhetik ist es, die intuitiv erkannten, aus den Kunstwerken erschlossenen Werte begrifflich zu umschreiben und zu deuten und des weiteren zu zeigen, wie jede Kunst dem allgemeinen ästhetischen Wert nach der Seite und in der Weise gerecht wird, wie es ihr Mittel gestattet und verlangt. Tut man das letztere, so kann man unmöglich neue Wertsetzungen oder neue Mittel zur Kritik schaffen wollen, man sucht vielmehr zu erkennen, in welchen Formen sich die in der allgemeinen Ästhetik aufgestellten Werte in der besonderen Kunst, von der man handelt, auf Grund der psychologisch-wissenschaftlich begriffenen Beschaffenheit des jeweiligen Darstellungsmittels gestalten.

Diese Doppelaufgabe der Ästhetik hat meines Erachtens Bosch nicht erkannt, und deshalb klafft bei ihm zwischen Wertästhetik und wissenschaftlich-psychologischer Ästhetik eine unüberbrückte Kluft. Ich kann daher seiner breitgehaltenen Abhandlung nur die Bedeutung zuerkennen, daß sie den Unterschied zwischen

Wertästhetik und psychologisch induktiver Ästhetik, der in der psychologischen Ästhetik oft übersehen wird, nachdrücklich eingeschärft und dabei eine Anzahl wertvoller Einzelerkenntnisse zur Geschichte der Ästhetik und Psychologie der Poetik beigesteuert hat.

Stuttgart. Theodor A. Meyer.

Günther Ipsen und Fritz Karg: Schallanalytische Versuche. Eine Einführung in die Schallanalyse. Heidelberg, 1928, 299 S. Text und ausführliche Literaturangaben.

Die Edmund Sievers gewidmete Arbeit versucht, „die Schallanalyse vor dem strengen Gericht der Wissenschaft zu rechtfertigen", wie mir scheint mit Erfolg. Ihren Wert erhält sie vor allem durch die ausführliche Wiedergabe und kritische Besprechung zahlreicher von den Verfassern selbst durchgeführter schallanalytischer Untersuchungen. Es ist auch für den der Schallanalyse Fernstehenden von großem Reiz, an Hand des beigegebenen reichen Materials zu verfolgen, auf welche Weise es den Verfassern gelingt, alle Arten von Texteinschüben zuverlässig zu erkennen und Auslassungen sowohl an poetischen wie an prosaischen Texten als „Störungszonen" kenntlich zu machen.

Dabei sind sich die Verfasser durchaus der Grenzen bewußt, die jeder Art von Schallanalyse gesteckt sind. Sie betonen, daß Ausmaß und Gewißheit schallanalytischer Erkenntnis in ausschlaggebender Weise vom dichterischen Werte der zu untersuchenden Texte bestimmt sei. Gerade die Verfasser haben ja in immer steigendem Maße versucht, die Schallanalyse als ein Verfahren für „sprachlich gestaltete Ganzheit" auszubilden und erst vom Aufbau des Ganzen her zur Kritik der Störungen im einzelnen fortzuschreiten. Die starke Abhängigkeit schallanalytischer Lösungsversuche von der „Dichte der sprachlichen Durchgestaltung des Textes" erscheint daher als Selbstverständlichkeit und nicht als Mangel einer besonderen schallanalytischen Methode.

In einem „Erläuterung" betitelten Schlußteil untersucht Ipsen die Frage, „wie sich die Schallanalyse und ihre Erkenntnis in die Welt unserer Einsichten füge". Seine Ausführungen scheinen mir jedoch einer streng wissenschaftlichen Kritik so viel Angriffsflächen zu bieten, daß ihr Wert — ungeachtet mancher feinsinniger Bemerkungen — darin bestehen dürfte, als „Stein des Anstoßes" zu dienen und somit indirekt zur Klärung des gesamten Fragenkomplexes „Schallanalyse" beizutragen.

Hamburg. Margarete Eberhardt.

I.

Vom Organismus unserer Kunstwelt.

Von

August Schmarsow.

Ernst Cassirer hat in seiner Abhandlung „Sprache und Mythos" (Studien der Bibliothek Warburg 1925), die mir erst jetzt zu Gesicht kommt, vielleicht ohne es selbst zu wissen oder im Gedächtnis zu haben, eine so grundlegende Bestätigung meiner Lehre von der Verwandtschaft und dem Wechselverhältnis aller vom Menschen ausgebildeten Künste gegeben, daß ich nichts Besseres tun kann, als solch Zeugnis für die Richtigkeit meines Verfahrens in dieser Zeitschrift vollständig vorzulegen, mit der Hoffnung, hier werde es auch meinen Fachgenossen von der Kunstwissenschaft die Augen öffnen. Der Philosoph nimmt seinen Ausgangspunkt sogar, ebenso wie ich, von Kants sogenannter Kopernikanischer Drehung. (Vgl.: Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig 1893, — Beiträge zur Ästhetik der Bildenden Künste 1895—99, Unser Verhältnis zu den Bildenden Künsten 1903, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft 1905.)

„Statt den Gehalt, den Sinn, die Wahrheit der geistigen Formen an etwas Anderm zu messen, das sich in ihnen mittelbar abspiegelt, müssen wir in diesen Formen selber den Maßstab und das Kriterium ihrer Wahrheit, ihrer innern Bedeutsamkeit entdecken. Statt sie als bloße Nachbilder zu verstehen, müssen wir in jeder eine spontane Regel der Erzeugung erkennen, — eine ursprüngliche Weise und Richtung des Gestaltens, die mehr ist als das bloße Abbild von etwas, das uns von vornherein in fester Seinsgestalt gegeben ist. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, wird der Mythos, wird die Kunst, werden die Sprache und die Erkenntnis zu Symbolen: nicht in dem Sinne, daß sie ein vorhandenes Wirkliches in der Form des Bildes, der hindeutenden und ausdeutenden Allegorie bezeichnen, sondern in dem Sinne, daß jede von ihnen eine eigene Welt des Sinnes erschafft und aus sich hervorgehen läßt. In ihnen stellt sich die Selbstentfaltung des Geistes dar, kraft deren es für ihn allein eine „Wirklichkeit", ein bestimmtes und gegliedertes Sein gibt. Nicht Nachahmungen dieser Wirklichkeit, sondern Organe derselben sind jetzt die einzelnen symbolischen Formen, sofern nur durch sie die Wirklichkeit

zum Gegenstand der geistigen Schau gemacht, und damit als solcher „sichtbar" gemacht werden kann. Die Frage, was das Seiende an sich sein und wie es beschaffen sein möge, — diese Frage muß jetzt verstummen. Denn sichtbar ist für den Geist nur, was sich ihm in einer bestimmten Gestaltung darbietet; jede bestimmte Seinsgestalt aber entspringt erst in einer bestimmten Art und Weise des „Sehens", in einer ideellen Form- und Sinngebung.

Sind einmal die Sprache, der Mythos, die Kunst, die Erkenntnis als solche ideale Sinngebungen erkannt, so kann das eigentlich philosophische Grundproblem nicht mehr lauten, wie sie alle sich zu dem einen absoluten Sein verhalten, das gleichsam als ein undurchsichtiger substantieller Kern hinter ihnen steht, — sondern: wie sie sich wechselseitig ergänzen und bedingen. Mögen sie alle im Aufbau der geistigen Wirklichkeit als Organe zusammenwirken, — so hat doch jedes dieser Organe seine eigentümliche Funktion und Leistung. Und es entsteht die Aufgabe: diese Leistungen nicht bloß in ihrem einfachen Nebeneinander zu beschreiben, sondern sie in ihrem Ineinander zu verstehen, sie in ihrer relativen Abhängigkeit wie in ihrer relativen Selbständigkeit zu begreifen."

Diese Aufgabe ist von mir schon in jenen Schriften klar erkannt worden und mit vollem Bewußtsein als philosophisches Grundproblem aufgenommen, was zunächst die „Kunst" betrifft, deren abstrakte Zusammenfassung durch einen Begriff bei Cassirer schon etwas unlebendig dasteht. Und zwar geschah dies nicht nur für die „Bildenden Künste", die Architektur, die Plastik und die Malerei allein, die mich nur amtlich zunächst angingen, sondern auch für die andre Reihe der zeitlichen Anschauungsform, die ich durch die Einbeziehung der Mimik vervollständige, so daß die allzu lang vernachlässigte oder vollends vergessene Kunst als durchaus ebenbürtig zur Geltung komme und damit eine Geschichtsfälschung samt ihren irreführenden Folgen verschwinde. Als Ausdruckstätigkeit unmittelbarster Art überhaupt in ihrem vollen Umfang aufgefaßt, tritt sie gar mit dem Anspruch auf das Erstgeburtsrecht in die Reihe: Musik — Mimik — Poesie, die sich in dieser Folge als jener ersten korrespondierend ausweisen läßt. Es ist ein gleichgeartetes Reich schöpferischer Gestaltungen, die abgeschlossene Werke hervorbringen und genießbare Werte darstellen.

Angesichts der wechselnden Reihe der symbolischen Formen bei Cassirer habe ich zunächst ein Bedenken vorzubringen, daß nämlich der Mythos doch wohl in einem zwiefachen Sinn auftritt. Das Wort bezeichnet einmal einen zusammenfassenden Begriff des mythischen Bewußtseinsinhaltes, oder den noch flüssigen Brei der Phantasietätigkeit,

bevor sie in irgend einer Form anschaulich oder sonst wahrnehmbar nach außen tritt, also zur Sinngebung gelangen kann. Das ist also ein Unsichtbares, das den schönen griechischen Namen noch kaum verdient. Dessen erstes Vehikel ist nicht etwa die Sprache schon, sondern höchstens der unartikulierte Laut, noch eher vielleicht etwelche Körperbewegung, die wir als praktische Zweckbewegungen und zweckfreie, ja unwillkürliche Ausdrucksbewegungen zu sondern versuchen, wo es gilt, diese letztern aus ihrer natürlichen Verquickung als die mimische Seite herauszuheben, bei der die Anwartschaft auf Produktivität im künstlerischen Sinne gegeben wäre. Mit stummen Reflexbewegungen reagiert der menschliche Organismus auf Grund seines Nervensystems beim Auftauchen noch ungeborener Ausgeburten der Phantasie, sei es noch so dumpf, im plötzlichen Schreck oder immer sich erneuerndem Angstgefühl.

Die Sprache ist schon eine Verbindung von Körperbewegung einerseits, d. h. nach außen dringendem oder innerlich im Organismus selbst verlaufendem Gebaren, — Kryptomimik, wie ich dieses letztere, bei der Konsonantenbildung feststellbare zu bezeichnen pflege, und der Tonbildung der Stimme andererseits, der zwangsweis erfolgenden oder allmählich vom Ausdruckswillen geregelten Verlautbarung, dem vokalischen Bestandteil, der die Muskelkontraktion und Hemmungskonstellation in Mundhöhle und Kehlkopf erst in Fluß bringt und so erlösend befreit. Ohne solche Obstruktion unseres gegliederten Körpers erklingt die Stimme ungehindert, sei es im Ausbruch als Schrei, sei es im ausgelängten Seufzer oder im Jauchzer, im Jubeltriller des Naturmenschen. Da treten keine Gespenster auf die Schwelle des Bewußtseins, drängen keine innern Gesichte nach greifbarer Gestalt. Da quellen hingegen Gefühle, und im freien Erguß der Stimme liegt der Weg zur Musik, auch als Kunst einfachster Übung noch, vorgezeichnet. Aus dem Gewirr unartikulierter Laute jedoch ringt sich mühsam die Lautgebärde los, die wir als erstes Element der Sprache anerkennen, und aus dieser Mitwirkung der Mimik erst, als des natürlichen Gebarens, entspringen die anschaulichen Gebilde, die Wörter, die unsre Vorstellung des Dinges auslösen, und die Wortverbindungen, die eine lebendige Beziehung aufleuchten lassen. Damit erst gelangen wir zu dem zweiten erweiterten Sinn, den Cassirer mit dem griechischen Namen meint, und fragen uns, ob der Mythos, schlechthin genannt, mit der Sprache hier und der Erkenntnis da, oder gar der Kunst zugleich, auf einer Linie stehen darf. Der unsichtbare Bewußtseinsinhalt, den wir als mythisch ansprechen, bleibt ein dunkles Gewoge, und seine sichtbaren Äußerungsweisen allein werden greifbare Formen. Sprachliche Einkleidung mythischen Inhalts gehört schon ins Reich der Dichtung und wird zu einem Grundkapital der Poesie als Kunst, das wir dieser nicht vorenthalten können, indem wir es gesondert ihr gegenüberstellen. Dazu

verleitet uns nur die Vorherrschaft unseres Gesichtssinnes, vermöge deren wir auch Formen der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung heißen, was der zeitlichen Auffassung unterliegt und durch hörbare Versinnlichungsmittel allein uns zugänglich wird, d. h. wo es sich um völlig unsichtbare Erlebniswerte handelt.

Was Cassirer ideale Sinngebungen und Symbole nennt, das habe ich deshalb lieber als „Auseinandersetzungen des Menschen mit der Welt, in die er gestellt ward“ bezeichnet, um vor allem die Aktivität zu betonen. Die „Welt“, von der wir reden, wird ja wohl nicht „aus der Welt zu schaffen“ sein, und wird nicht erst vom menschlichen Ich erschaffen. Der menschliche Geist aber schwebt nicht in der Luft, sondern lebt und webt in einem Menschenleib. Alle Künste, die der Mensch aus sich hervorgebracht hat, beginnen notwendigerweise ganz bescheiden vom Organismus des menschlichen Leibes aus, aber sie sind mir „Auseinandersetzungen mit der Welt, wie es sein Streben nach Erkenntnis und nach Gesittung, seine Wissenschaft und seine Ethik auch sind“, — und damit ist ihre Anwartschaft auf höhere Entwicklungstufen deutlich genug ausgesprochen. Bevor sie sich zur kühnen Eroberung der Weltweite aufschwingen, bleiben sie in ihrem Grundstock befangen.

Da sie alle einem organischen Lebewesen entstammen, gilt für sie das nämliche Gesetz, das Cassirer am Schluß seiner Betrachtung (S. 37) aufgedeckt hat: „Sie alle treten nicht sogleich als gesonderte, für sich seiende und für sich erkennbare Gestaltungen hervor; sondern sie lösen sich erst allmählich von dem gemeinsamen Mutterboden los“. Ich unterschlage nur das letzte Wort „des Mythos“, der als Urquelle gesetzt wird; denn ich habe schon ein anderes noch gar nicht geistiges dafür eingesetzt. „Alle Inhalte des Geistes, so sehr wir ihnen systematisch ein eigenes Gebiet zuweisen und ein eigenes autonomes „Prinzip“ zugrunde legen müssen, sind uns, rein tatsächlich, zunächst nur in dieser Verflechtung gegeben“, — wie der menschliche Organismus sie mit sich bringt.

I.

Die aufrechte Haltung mit dem Kopf auf der Höhe, in dem sich die überlegenen Sinnesorgane des Gesichts und Gehörs mit den lebenswichtigen des Geruchs und Geschmacks zusammenfinden, muß schon einen Vorzug gewährleisten, der die Stellung in der Umwelt entscheidet. Aber auch die Gliedmaßen der Fortbewegung und des Umsichgreifens haben ihre wesentlichen Beiträge zu liefern, und die Abhängigkeit aller vom Sitz der Ernährungs- und Vermehrungsfunktionen wird sich in der ganzen Einheit nicht verleugnen. Die Auseinandersetzung mit der Nachbarschaft beginnt vom eigenen Körper, d. h. mit Druck und Stoß gegen alles, was seinen im Ganzen ausgebreiteten Tastsinn herausfordert. Denken wir uns

das zunächst im Dunkeln, oder gar im Zustand der Blindheit, so entsteht doch als nächstes Ergebnis ein dumpfes Körpergefühl, das sich erst unter der Leitung der höheren Sinne bestimmter auswächst und erst durch die Hilfe der Augen völlig klärt. Der Blick über sich selbst hinaus eröffnet jedoch die Weite und steigert die erste Errungenschaft zum Raumgefühl.

Der Wilde, der seinen Nachbar nicht nur im Gedränge spürt, sondern im Abstand schon zu sehen bekommt, erschrickt wohl, aber er rafft sich zusammen zur Kampfbereitschaft, sein Leben zu verteidigen, wenn es darauf ankommt; oder er grinst ihn an, und die Grimassen, die er schneidet, sind schon eine höhere Stufe der Auseinandersetzung gegenüber dem Mitgeschöpf. Im Vergleich zu den stummen Gliederbewegungen und Tastversuchen sind sie es vollends beim Sehenden, dessen Innenleben auf den Eindruck antwortet. Erst die Hände, die sich vom Abstoßen oder Zugreifen zurückziehen, doch mit den Armen in der Luft bewegen, ergänzen den Vorgang zur mimischen Reaktion, die uns bald verrät, ob sie in dem Andern da die Gleichheit des Gewächses bemerkt und ein gleiches Maß von Fähigkeit voraussetzt. Fangen die Finger an fortweisend mitzuspielen, ist Seinesgleichen erkannt, und werfen sie sich gar vorzählend aus, so ist auch die Verständigung angebahnt. Die noch sprachlose Auseinandersetzung ist zu Anfangsgründen der ersten Kunst gediehen, die wir soeben schon mit dem Namen Mimik anerkannten. Sie löst sich aus ihrer angeborenen Verquickung mit den handgreiflichen Formen des ersten Verkehrs zwischen Stammesgenossen los und erobert sich unaufhaltsam ihren Weg zur wirksamen Gebärdensprache, die bald der Tätlichkeiten entraten kann.

Sowie andrerseits die beiden Hände des Menschen darauf verfallen, den nassen Sand oder die weiche Tonerde zusammenzudrücken, wie jede ihren Teil für sich erfaßt, so entsteht ein länglicher Kloß, der das spitz zulaufende Ende nach oben kehrt, das abgerundete dagegen durch seine Schwere nach unten sinken läßt, wie er zwischen den Händen festgehalten war und nun frei hingestellt werden kann. Der Sandkloß fällt bald auseinander, der Erdenkloß bewahrt seine Form und verhärtet sich gar, bis etwa die Sonnenglut ihn zerbröckelt und auseinandersprengt; aber beide erregen durch ihre gleichmäßige Gestalt schon Wohlgefallen, noch ehe die Übertragung derselben von den eigenen, wie Muschelschalen aneinander gelegten Händen Beachtung findet, geschweige denn als Ursache der Befriedigung erkannt wird: die Zustimmung bleibt rein Gefühlssache, wie alle frühen Entscheide des „Geschmacks". Und doch ist hier die Tatsache nicht zu leugnen, daß nur die Übereinstimmung mit den Maßverhältnissen der eigenen Glieder den Eindruck der Zugehörigkeit und Verwandtschaft auch der toten Form hervorbringt; sie eben mutet uns lebendig an, wie in

so manchen Werkzeugen, die zum Lebensgefährten des Arbeiters werden. — Wird aber die Eiform hingelegt, so bleibt sie nicht lange von spielerischer Neugier und Willkür verschont; die Finger bohren sie an, ob sie noch weich sei, höhlen sie aus, wie weit die Rinde schon stehen bleibe, und bringen ahnungslos ein brauchbares Gefäß hervor, das den Dienst aufnehmen kann, gleich wie Nußschalen oder Kürbisflaschen, die Mutter Natur schon fertig liefert oder im Auflösungsvorgang entstehend vor Augen stellt. Die urwüchsige Keramik begreift sich leicht, sowie der plastische Drang einmal erwacht ist.

Einen neuen Ausgangspunkt bietet jeder handliche Stein, der vom Geröll des Flusses am Rande liegen blieb, oder die reiche Auswahl, die am Meeresstrande hingeworfen, lockt, einen ähnlichen der abgebrochene Ast eines starken Baumes, der entblättert erst allmählich abstirbt. Verdorrte Bambusstangen und zähe Riesenblätter südlicher Pflanzen lassen sich leicht zum Schirmdach für die Regenzeit verbinden, wo die Kälte weiter im Norden die Höhlen der Felswand als willkommene Zuflucht aufzusuchen heißt. Es ist leicht zu sagen: dort liegen die Anfänge der Tektonik in freier Natur ausgebreitet; hier bieten sich gar die fertigen Vorbilder der Architektur zur Nachahmung an, das Gehäuse aus Steinblöcken zusammenzuschieben, wo kein einladendes Loch gefunden wird. Aber für unsern Zweck sind andre Beobachtungen bei dieser Gelegenheit wichtiger und wertvoller als solche Kulturweisheit der Ethnographen. Was uns heute wie ein selbstverständlicher Fortschritt erscheint, war ursprünglich eine — wenn auch fast instinktiv und beinahe noch unbewußt vollbrachte — Großtat von ungeahnter Tragweite! Schon beim Einrammen der Pflöcke, und erst recht beim Aufpflanzen der Stangen oder Pfosten wirkt als Bundesgenossin ja die zweckdienliche Körperbewegung mit, die, ohne das zu wissen und zu wollen, vom Innenleben durchdrungen wird, also Ausdruckstätigkeit zutage fördert. Sagen wir möglichst neutral und unvorgreiflich, die Arbeit bestehe in der Aufrichtung eines Höhenlotes, so meinen wir damit die Richtungsachse herauszuholen und gleichsam vor Augen zu stellen. Für den Ausführer dieses Willensaktes handelt es sich aber um den Vollzug mit den eigenen Gliedern, die dabei mitspielen, also mit dem lebendigen Leibe, unmittelbar neben ihm selbst. Und die Leistung vollzieht sich nicht ohne überraschendes Gefühl mitten in der Mühwaltung selbst. Der tote Stamm da soll sich aufrichten; er darf also die Haltung einnehmen, die sein Träger selbst soeben noch bewahrte, und dieser merkt, wenn auch noch dumpf, daß er damit etwas abgibt und seine Last sich selber gleichsetzt: sie wird, soweit der starre Körper kann, zu Seinesgleichen. Angesichts des fertigen Erfolgs wird das unvorhergesehene Ereignis sofort gespürt. Sowie er von seiner Kraftanstrengung zurücktritt und ihr Gelingen aus dem Abstand einschätzt, geht ihm unfehlbar die

Höhenachse selber leibhaftig auf: dem Tätigen dringt zu Gefühl, wenn auch noch nicht ins klare Bewußtsein, daß ihr eine andere Kraft innewohnt, die er doch selber ihr mitgegeben. Das leichte Bambusrohr bereits steht ihm als Träger seines Willens gegenüber, gehorsam, meint er, wie bisher. Aber es zwingt ihm auch seine Achtung ab, und wird damit selbständig an seiner Stelle. Der fest in den Grund gebohrte Pfosten tut dies erst recht und lehrt ihn annehmen, dies werde gewiß auch bei andern Personen der Fall sein. Das ist ja sein praktischer Zweck von Anbeginn gewesen, die wirksame Autorität, also nur der Rückschlag auf den Urheber selbst, oder wie steht es damit? Jeder Säule vollends wird ihr Amt als Abwehr aufgetragen. Die vier Pfeiler an den Ecken haben es in erster Linie übernommen; die ganze Reihe dazwischen auf gerader Grenzlinie, oder auch ohne Vorposten, im Kreise ringsum aufgestellt, nicht minder — sie alle entsprechen der nämlichen Sinngebung. Sie alle sind Abgeordnete des Erbauers, diesen geebneten Boden hinter sich zu bewahren, gegen die nachbarliche Umgebung abzugrenzen und als eingehegten Grund zu behaupten. Erst wenn das ins allgemeine Bewußtsein gedrungen ist, stellt sich auch wohl, zur sinnlichen Vervollständigung ihres Ansehens, die Zutat der Plastik ein: der obere Abschluß, vor allen Dingen beim einzeln aufgerichteten Mal, — aber auch beibehalten bei der Unterordnung einer Mehrzahl unter einen verbindenden Querbalken, der sich als Joch darauf legt. Wenn dort sich die Kugelform dem menschlichen Kopfe nähert, ohne ihn wirklich nachzuahmen, so wird sie hier von der gemeinsamen Last wieder herabgedrückt und in einen durchgehenden Zusammenhang aufgenommen. Gerade die Allgemeinheit der Form sichert die Anerkennung derselben als abgezogene Einzelfunktion. Es sind Symbole des Willens zu bleibendem Bestande, und was die Mimik zum Ausdruck ihrer straffen Haltung beigetragen, das wird durch die Tektonik gefestigt und endlich durch die Plastik mit dem Anflug weicherer Ausgestaltung zum Eindruck des lebendigen Menschenkörpers erhoben, der uns unmittelbar wie ein freiwilliges Beisammenstehen anspricht. Die Hauptsache jedoch bleibt auch in diesem Ausreifen des künstlerischen Motivs unangetastet: das Wahrzeichen einer neuen selbstgeschaffenen Ordnung, von Menschenhand in die Umwelt hineingestellt. — Und kehren wir zu unserm ursprünglichen Beispiel der Entstehung und seinem Grunderlebnis zurück, so haben wir Zeugen einer Ausdruckstätigkeit vor uns, die aus dem Innenleben entspringt, so wahr der Willensakt selber schon dazu gehört. Die Triebfeder braucht anfangs noch gar nicht mehr zu sein als das sichere Gefühl erprobter Überlegenheit, je nach der eigenen Körperlänge, — ein noch leiblich gegebenes Benehmen und Gebaren, das kaum über knabenhafte Selbstzufriedenheit hinausgeht. Die Ablösung der Einzelfunktion und deren Übertragung auf ein totes Bauglied ist die schöpferische Tat,

eine mimische Handlung, deren Erfolg wir, von außen angesehen, alsbald eine symbolische zu nennen bereit sind. Sowie wir sie unter den Gesichtspunkt juridischer Vorgänge brächten, und die Übertragung wirksamer Rechte der Person als Delegation bezeichneten, so würde deren Tragweite gewiß nicht mehr unterschätzt werden, oder Befremden verursachen.

Uns ist vorerst die Tatsache wertvoller, daß hier Körper in den Raum hineingestellt werden, durch die er, soweit er sonst leer vorlag, erst anschaulich wird, und vorher schon, für den Tastsinn des Entlangschreitenden sich als gegliedert fühlbar macht. Man hat freilich geurteilt, die räumliche Anschauungsform als solche sei ästhetisch nicht zu bewerten, ja wohl gar überhaupt nicht als Schönheit genießbar. Aber sie gehört doch als notwendiger Bestandteil unveräußerlich zu unserer menschlichen Daseinsform und ist deshalb, ebenso wie die zeitliche Auffassung alles Erlebens, eine wesentliche Grundlage, die sich mit dem Dasein als Wert behauptet und mit ihm zugleich genossen wird. Bedingung der Genießbarkeit, oder Erlebbarkeit überhaupt, ist natürlich die Versinnlichung dieses Raumbegrenzens und Raumgliederns, die denn auch von jeder noch so einfachen Architektur dargeboten wird. Wir haben dies Verfahren soeben von der Aufrichtung des ersten Einzelkörpers bis zur Umschließung eines Raumausschnittes auf dem Erdboden durch eine Reihe solcher Bauglieder verfolgt, und dabei die Beteiligung des Tastsinnes und der eigenen Körperbewegung des selbst zugreifenden Urhebers vor allem betont, bis der vordringliche Blick des Augenpaares den arbeitenden Gliederpaaren seines Leibes den Vorrang streitig macht und die Sichtbarkeit des dastehenden Raumgebildes im Ganzen erfaßt. Auf dem Höhepunkt ihres Schaffens gelangt die Raumgestaltung zu einer Komposition im Großen aus verschieden begrenzten Teilräumen, deren Abfolge uns wieder das unvermeidliche Hineinwirken und Verflochtensein der zeitlichen Anschauungsform zum Bewußtsein bringt: erst indem wir uns selbst in Bewegung setzen und die ganze Ausdehnung durchschreiten, wird uns die architektonische Schöpfung nach ihrer inneren Organisation zum Erlebnis, und erst der zusammenfassenden Vorstellung wird es möglich, dies räumliche Nacheinander zur Einheit der Idee zurückzuführen, die doch immer als Leitmotiv einen Bewegungszug enthalten wird.

Unter dem Einfluß der Vorherrschaft unseres Gesichtssinnes, auch innerhalb unserer sprachlichen Ausdrucksformen, könnten wir versucht sein, der Architektur als Raumgestalterin die Musik als Zeitgestalterin an die Seite zu stellen; aber das deutsche Wort „Gestalt“ ruft so bestimmt eine anschauliche Form hervor, daß es uns eben dadurch mehr irreleiten als das Verständnis fördern würde. Als „Zeiterfüllerin“ mit freiestem, beweglichstem und leicht beschwingtem Inhalt er-

scheint uns die Tonkunst jedenfalls, wenn wir von der Mimik herkommen. Als Körperbewegerin bleibt diese stumme Schwester eben an den Menschenleib mit seiner Schwere und seinen vorgefundenen Gelenkverbindungen gekettet. Ihre schnellste Hervorbringung ist die „rhythmische Körperbewegung", d. h. der Tanz, bei dem der Zuwachs an Wandelbarkeit mit Verlust an Ausdrucksgehalt erkauft wird, und nur ein bevorzugter Teil entgegengesetzter Art ist der Gesichtausdruck, dessen wechselvolles Mienenspiel sich allein mit den Tongebilden der Stimme vergleichen mag. Von der Beschleunigung und Bereicherung durch musikalische Instrumente wird hier am besten noch abgesehen, wo es sich um organische Bedingtheit handelt; denn die Zahl und Mannigfaltigkeit dieser Hilfswerkzeuge verlangt eine vollgültige Gegenüberstellung solcher Tonerzeugungsmittel mit dem Gebiet der Tektonik für die Architektur. Fassen wir jedoch alle derartigen Errungenschaften unter dem Namen: das Reich der Töne zusammen, mit denen die Musik die Zeit erfüllt, d. h. der leer vorgestellten Zeitform einen Inhalt zuführt, der sogar diese noch erlebbar und genießbar macht, dann können wir nicht umhin, alsbald zu erkennen, daß es seinen guten Sinn hat, der Architektur, als Eroberin des irdischen Raumes, die Musik, als Eroberin der freien dem Menschenkind gegönnten Zeit, zur Nachbarin zu setzen. Sie beide weisen sich aus als ein Paar von Künsten, das wir zu den grundlegenden Mächten unserer Schaffenswelt rechnen müssen. Es sind elementare Anfangsgründe in ihnen gegeben, mit jenen Urformen unseres Vorstellens, die selbst gleichsam die ersten Auseinandersetzungen der menschlichen Organisation mit dieser Welt bedeuten. Aber die Laute des menschlichen Stimmorgans, die sich zur sogenannten Tonleiter ordnen, bleiben in dieser Entfaltung der Reihe, wie in Stärke des Einzelklangs und der Schnelligkeit der Abfolge notwendig von der Anlage des Kehlkopfes und seiner nächsten Schallhöhle mit ihren sich öffnenden und schließenden Kiefern abhängig. Ja, sie bewahren immer auch den weiteren Zusammenhang mit den Körperbewegungen, besonders mit dem Schwung der Arme, dem Tanzschritt der Beine, bis zum regelmäßigen Gang und wuchtigen Einherschreiten im Marsche. Unter diesen gemeinsamen Bedingungen und Möglichkeiten entsteht erst die Gliederung und Abstufung der Tonreihen „des Sangs, der aus der Kehle dringt". Und der griechische Name R h y t h m u s bedeutet nichts anderes, als was unsere deutsche Zusammensetzung „B e w e g u n g s z u g" genau wiedergibt, d. h. wie der „Namenszug" — eine gegliederte Einheit, die in einem Zug abrollt und, von diesem durchgehenden Schwung zusammengehalten, sowohl begrenzt als ihrem Charakter nach bestimmt wird. Wenn die Durchbildung eines ganzen Tonsystems auf Grund der unterscheidbaren Sinneseindrücke unseres Hörorgans das verwertbare Material des von außen Andringenden ordnet und beherrschen lernt, so liefern die all-

mählich hinzu erfundenen Instrumente freilich eine ungeahnte Bereicherung; aber sie nehmen mit den Fingern, den Händen und den Armen, ja den Beinen und Füßen, auch weiter die Gliedmaßen des Leibes, also Körperbewegung in einem Umfange zu Hilfe, der die natürliche Verquickung der Musik mit unserm Gebaren erst recht wieder emporbringt. Je mehr sich andrerseits diese Kunst der Töne zu einer Ausdruckstätigkeit unmittelbarster und umfassendster Art entwickelt hat, desto größer leuchtet auch ihre schwesterliche Verwandtschaft mit dem Gesamtgebiet der Mimik ein.

Doch sie erobert die unendliche Weite des Innenlebens, während die Mimik auf den Menschen selbst und seine äußere Erscheinung als Darstellungsmittel beschränkt ist. Die Körperbewegungen bis hinauf ins Mienenspiel sind in stetem Wechsel, so daß sie, nur eben erhascht und in ihrem Zusammenhang begriffen, auch wieder verschwinden, wie die Tongebilde der Musik, kaum gehört und genossen, auch schon verklingen. Das einzige Mittel, sich durch Wiederholung zu helfen, ist deshalb beiden gemeinsam. Ganz anders die Körperbildnerin Plastik: der bleibende Bestand der Einzelfigur bestimmt das Wesen der statuarischen Kunst, die sich nur in kühnsten und schwierigen Versuchen zur Gruppe mit verschlungenen Gliedern erweitert. Die Körperwerte sind es, die sie verherrlichen will; das organische Gewächs in seiner natürlichen Vollkommenheit bleibt ihr einfaches und doch so begehrenswertes wie beglückendes Ziel. Sie bezeugen sich als unverbrüchliche Hauptsache der mannigfaltigen Bestrebungen, und die Aufnahme seelischen Ausdrucksgehalts wird niemals ohne Einbuße ihres besten Besitzes die Grenzen der leiblichen Erscheinung selber zu verschieben oder zu überbieten wagen; denn der natürliche Zusammenhang im harmonischen Einklang des Gebildes ist hier das höchste Gut. In dem ebenso stummen, aber unaufhaltsamen Gebaren der Schwesterkunst bildet dagegen die Körperform nur den Träger des Ausdruckslebens, vermittelst dessen die Werte der Innenwelt sichtbar gemacht und dem menschlichen Zuschauer vermittelt werden.

Mitten im Verlauf der Pantomime vor unsern Augen kommt uns ein wichtiger Punkt zum Bewußtsein, der die ursprüngliche Verflechtung aller menschlichen Künste noch vom Innersten her offenbart und eben dadurch das Erstgeburtsrecht des stummen Gebarens bezeugt: das ist der poetische Zusammenhang von Anfang bis zu Ende. — Und was ist dieser, den wir so schlankweg als „poetisch" anerkennen sollen, fragt gewiß manch Einer, dem diese primitive Ausgeburt der menschlichen Natur entfremdet worden. Es ist eben das, was uns fesselt und gefangen hält für die Dauer des Spiels, — eben das, dem unsere Teilnahme folgt, durch manchen bunten Wechsel der Auftritte, durch unerwartete

Zwischenfälle gar und Enttäuschungen unserer Voraussicht. Das ist der durchgehende Zusammenhang von Ursache und Wirkung, also der innere Leitfaden, an dem sich die Erfindungen der Mitspieler aufreihen, der „rote Faden", mit dem sie alle Zuschauer nach sich ziehen. Diese Machtvollkommenheit über alle zu gebieten erwächst ihnen jedoch nur aus der zwingenden Kausalitätsbegier der Menschen und aus einer unerläßlichen Bedingung solches Zusammenhangs: daß er menschlich motiviert sei, sich sozusagen unmittelbar verstehe. Dabei nimmt primitive Schaulust, wie wir heute noch feststellen können, schon weit entgegenkommend gar manches in den Kauf, was nüchterne Verständigkeit das Unglaubliche nennt. Eben damit sind wir an der Stelle des Mythos innerhalb der Poesie; denn er ist es, der menschlich, allzu menschlich motivierten Zusammenhang stiftet, auch wo ein solcher gar nicht vorliegen kann. Und er beginnt schon mit der Satzbildung der Sprache. Die Darstellung eines innerlich motivierten Zusammenhangs von Grund und Folge ist aber das anerkannte Vorrecht des Dichters; und eben solcher ist die Quintessenz dessen, was wir „poetisch" nennen, ja das Wesen alles dichterischen Schaffens, so daß er auch da menschlich begreifbare Verkettungen von Ursache und Wirkung stiften muß, wo etwa seine überlieferten Ereignisse und Nachrichten sie gar nicht darbieten. Der Wert des Lebens, den die Dichtkunst dem Genuß des Empfängers vermittelt, ist nichts anderes, als der von Motiven des Herzens und des Handelns durchdrungene Inhalt seines Verlaufs. Der Kausalnexus allein gibt dem lockeren Mimodrama die Einheit, wie dem weit ausholenden Epos als Kunstwerk, oder der dramatischen Aufführung einer straff konzentrierten Schöpfung höchster Art. Und genießen wir nicht in leicht dahinschwebender Lyrik die „Einheit der Stimmung" als das hinreißende Spiel von Meisterhand gerade da, wo in persönlichster Färbung die allgemein menschlichen Motive hervorquellen?

Mit diesem Inhalt erhebt sich die Kunst der Sprache zu einer höheren Entwicklungsstufe, zur letzten Selbstentfaltung des Geistes. Und ihr gesellt sich als Nachbarin auf der Seite der bildenden Künste, mit ihrer sprachlosen Anschauung in Augenlust, die Malerei. Denn auch sie umfaßt auf ihrer Fläche den Zusammenhang zwischen den Dingen, der Körper untereinander und mit dem Raum. In solchem Ausschnitt kann es sich zunächst nur um den sichtbar gegebenen handeln, der sich im Anblick auch für unser Gefühl erschließt, und, einmal ergriffen, als Wohltat und Genugtuung genossen wird. Unter der gemeinsamen Beleuchtung, im Zustand des herrschenden Wetters, vermittelt die Landschaft oder das Straßenbild solchen Wert, den die Malerei allein festzuhalten vermag. Nur Anläufe dazu und Vorstufen, die das vorhandene Bedürfnis nach solcher Einigung deutlich bezeugen, finden sich in der Reliefskulptur, die

ja gelegentlich auch die Farben zu Hilfe nehmen mag, — oder in der Behandlung des Marmors, der Bronze schon Helldunkelwirkungen zu ertäuschen weiß[1]). Wo es sich um Menschendarstellung handelt, liegt die Vorbereitung eines motivierten Zusammenhanges unverkennbar bereits in der Figurengruppe, noch außerhalb eines umgebenden Raums, während die Einbeziehung nicht nur von Ort und Stelle, sondern von zugehöriger Räumlichkeit, den Übergang zum Relief unvermeidlich macht. Die Malerei übernimmt in erzählenden Bildern dieselben Bestrebungen und wetteifert schließlich mit dem Bühnenbild einer dramatischen Aufführung, gleichgut ob deren Erfindung noch der stummen Pantomime oder schon der Nachbarin Poesie im sprachlichen Gewande angehört.

Die Lautgebärden der Menschen erst erlösen das Spiel der schweigsamen Mimen wie den Stillstand des Gemäldes. Und sie eben sind, wie wir mit diesem zusammengesetzten Wort besagen wollen, ein neues Gebilde aus Kryptomimik und Stimmlaut, d. h. doch immer eine organische Ausgeburt der menschlichen Naturanlage, ursprünglich wohl nur ein Erzeugnis des Augenblicks, aber eines inhaltsstarken, der den ganzen Organismus mit erschüttert, also jede von ihnen, zunächst vereinzelt, der Ausbruch eines Affekts, ganz unerwartete Überraschung des Lebewesens selber, und dann, gemeinsam verursacht, zur Einheit zusammengezwungen. Also auch hier liegt eine Verquickung zweier Gaben vor, die wir theoretisch geflissentlich auseinander nehmen, um sie desto klarer durchzuverfolgen in ihrer weiteren Entwicklung. Aber mit einzelnen Wörtern ist noch nicht erreicht, was wir eine Sprache nennen. Das verbindende Gefüge gibt erst das Leben. Nun wächst sie sich aus zu einem vielgliedrigen und mannigfach verzweigten Hilfsmittel des Verkehrs zwischen den Menschen, und weiter zu einem leicht beschwingten Vehikel der eigenen Vorstellungsarbeit, ja des schweigsamen Denkens in der Einsamkeit, das selbst dem Dichter noch bei seinem Stiften motivierter Zusammenhänge zustatten kommt. Wie die Gebärdensprache des Mimen und die innere Gesetzmäßigkeit im Reich der Töne, stellt sie sich der Formensprache der Tektonik und unserm ganzen Gefolge von Werkzeugen des Alltags an die Seite, aber ihr Wortschatz mit seinen beweglichen, doch geläufig bewahrten Verbindungen, wird bald zur Vorbereitung eines kühneren Unterfangens: der Weite der Welt beizukommen und die ganze Fülle ihres Inhalts, wenn auch nur im abgezogenen Ausdrucksverfahren, sich selber zugänglich, ja dienstbar zu machen. Es sind Eroberungszüge größten Maßstabes, die sie in fortgesetztem Eifer unternimmt, und im Wechsel der Generationen bald hier, bald da hinaus verfolgt. So wird die Sprache zur Schöpferin eines unvergleich-

[1]) Zur Frage nach dem Malerischen — Plastik, Malerei und Reliefkunst —. Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste I und III.

lichen Erbgutes, das alle Errungenschaften der Gesittung und Wissenschaft überliefert, und in den Kunstwerken der dichterischen Phantasie ihre genußreichsten Ausgestaltungen hinterläßt. Auch die Poesie erfüllt mit ihren Offenbarungen innerster Zusammenhänge nicht nur die Zeit als Strom alles Geschehens, sondern vorstellungsmäßig auch den Raum als Schauplatz des ausgebreiteten Lebens und Grundlage des Daseins; sie vereinigt also in ihren „ideellen Form- und Sinngebungen" die Machtvollkommenheit der Musik und Architektur zu einer neuen rein geistigen Wirklichkeit, deren Werte den Anspruch auf bleibende Bedeutung mitbringen.

II.

Bis hierher haben wir die Künste schon nicht mehr aufgereiht, wie die äußerliche, aber üblich gewordene Abfolge sie aufzuzählen pflegt, sondern wir haben sie schon zu Paaren geordnet, so daß je zwei als Nachbarinnen zusammengehören. Sie würden sich so auf einer Fläche in drei Streifen übereinander verteilen lassen, wenn es auf schematische Übersicht ankäme, und als solche deren Zweck erfüllen, obschon das zweidimensionale Blatt die dritte Dimension unterschlägt, die erst den Sinn vervollständigen würde. Jetzt gilt es, freier durchzugreifen, um einer neuen Eigentümlichkeit ihrer Natur gerecht zu werden, die mit einer Hilfskonstruktion aus anderem Gebiet veranschaulicht werden darf.

Wer seine Augen dem Anblick einer sonnenbeschienenen weißen Mauer aussetzt, merkt bald die blendende Wirkung. Er dreht sich ab und muß doch die Folgen solcher Ermüdung, oder sagen wir sogleich: die chemische Zersetzung des Blutes in der Retina spüren, auch wenn er die gefährdeten Organe mit der vorgehaltenen Hand bedeckt. In diesem Dunkel überrascht ihn bald ein gelber Lichtschein, der in kurzem Abstand vor ihm auftritt oder sich auf die Innenfläche dieses Schirms projiziert. Im nächsten Augenblick umgibt sich der zitrongelbe Fleck mit einem Purpursaum, der das helle Innere immer mehr einengt und auf einmal das ganze Bild in Violett verwandelt. Dann folgt wohl noch ein ebenso schneller Wechsel vom tiefen Blau der Pfauenaugen zu saftigem Grün, das allmählich heller und schwächer wird, bis es ins Gelbliche zurückfallend verschwindet. Sonst würde am Ende noch Rot als Komplementärfarbe des Grün hervortreten. Dieser Farbenwechsel ist also ein Naturgesetz, das dem menschlichen Organismus innewohnt. Und es sollte nicht wundernehmen, wenn an den Früchten desselben Lebewesens auch sonst verwandte Erscheinungen zutage träten!

Im anerkannten Farbenkreis stehen unten Rot und Violett nebeneinander, zwischen denen nur noch Purpur als Urquelle genannt wird, ohne sich selbst in die Reihe mit einzudrängen. Zu oberst stehen Grün und

Gelb und als mittleres Paar Blau und Orange auf der Horizontalachse. Das mag hier zur Aufklärung, um was es sich überhaupt handeln soll, genügen. Sagen wir getrost: diese sechs Farben wollen wir als Wahrzeichen für die sechs Künste verwerten, deren geschehene Selbstentfaltung als historische Tatsache hingenommen wird, auf die man sich doch wohl als sichere Grundlage verlassen darf.

Aber unsere Farbenverteilung auf diesem Gebiete menschlichen Schaffens ist nicht eine zufällige, sondern wohlüberlegt und nach reiflicher Beobachtung in langjährigem Verkehr und wiederholter Nachprüfung gewagt worden. Im Farbenspektrum haben wir drei Grundfarben und drei Verbindungen zwischen je zwei solchen Nachbarinnen. Rot steht am einen Ende, das wir als Anfang anerkennen dürfen, während es zugleich als Bestandteil des Violett am anderen Ende den Zusammenschluß der ganzen Reihe innerhalb der Kreisform begründet. Die andre Nachbarin dieses Bindegliedes ist Blau, eine reine Farbe, die sich im folgenden Grün mit der dritten Hauptfarbe Gelb vereinigt. Diese letztere wird von der andern Seite durch Überstrahlen des Rot oder Durchdringung mit dessen Glut zum Orange erwärmt und ergibt so eine neue Einheit, bei der wir gleich wie bei Grün und Violett nur deshalb nicht von „Mischfarbe" reden, weil solcher Name einem zu äußerlichen Verfahren, der technischen Herstellung durch Menschen aus irdischen Farbstoffen, entnommen ward und dadurch leicht von der Naturgesetzlichkeit in unserem Organismus ablenkt, auf deren ehrfürchtige Befragung es uns gerade grundsätzlich ankommt.

Einen weiteren Schritt von prinzipieller Bedeutung vollziehen wir bei der Aufrichtung der senkrechten Zentralachse im Farbenkreis, der uns die menschlichen Künste bedeuten soll. Auf der einen Seite desselben liegen die drei Abzeichen derjenigen Künste, in denen die zeitliche Auffassung waltet: Mimik, Musik und Poesie. Und diese Anschauungsform mag uns an das gemeinsame Wesen unseres Seelenlebens, oder gar unseres Geistes, gemahnen, das uns veranlaßt, eine „Innenwelt" als Ganzes anzuerkennen. In ihm allein haben wir die Beweggründe unserer schöpferischen Betätigung zu suchen. Dieses Gesamtgebiet der treibenden Motive, von dem ausgegangen werden muß, wenn es gilt, das Verständnis seiner Früchte zu erschließen, setzen wir am besten wohl an die Stelle des Anfangs, an die wir bei unserem geläufigen Verfahren des Lesens und Schreibens von links nach rechts so vorwiegend gewöhnt sind, daß wir derselben Richtung auch sonst gehorchen. Wir räumen also dieser Kreishälfte oder Hemisphäre die linke Seite des Flächenbildes oder des Globus ein, der uns die Kunstwelt veranschaulichen soll. Dann nimmt das erste Paar, das unmittelbar vom Menschen ausgeht, die wagrechte Achse ein oder die Stelle des Äquators um die Weltkugel: die

Mimik gehört der Innenwelt, die Plastik der Außenwelt an. Zuunterst stehen Musik und Architektur wie Rot und Violett nebeneinander, zuoberst Poesie und Malerei als höchst entwickelte Errungenschaften, hier Gelb und Grün im Farbenkreis. Ihr Anrecht haben sie allesamt zu erweisen.

Die Zentralstellung der Mimik und Plastik entspricht genau dem Verhältnis der stummen Körperbewegerin zur Körperbildnerin als Verherrlichung des angeborenen Wertes der Menschengestalt. Wer unter Gliedern einer Familie vom Erstgeburtsrecht zu sprechen liebt, der kann dieses nur der unmittelbaren Ausdruckstätigkeit zuteilen und darf sich dabei auch darauf berufen, daß die Mimik, als ursprünglichste, noch beiden Anschauungsformen, der Zeit und des Raumes, zugleich angehört, deren Sonderung und Auseinanderhaltung erst die weiteren Errungenschaften bedingt. Ihrer Darstellungsform nach vollzieht sie sich als sichtbar im Raume und fordert ihn zu ihrer Entfaltung. Aber sie tut es nicht stillstehend, sondern im zeitlichen Verlauf; denn das wechselnde Nacheinander des Handelns und Gebarens, bis in die höchste Wandelbarkeit des Mienenspiels, ist die unentbehrliche Voraussetzung ihrer „Körperbewegungen als Ausdruckstätigkeit"; d. h. in ihrem unwillkürlichen, naturnotwendigen Ausbruch wird sie in ihrer vollendeten Entwicklung zur lautlosen und doch unmittelbar verständlichen Sprache. Es sind ja Werte des Innenlebens, die sie uns dadurch vermittelt, und diese kennen wir nicht anders als in zeitlichem Verlauf. Das Zusammenwirken aller Glieder zur weithin sichtbaren Darstellung vermag sogar auf das Antlitz zu verzichten, indem es diesen nur aus der Nähe verfolgbaren Bestandteil durch eine Maske ausschaltet, die Kenntlichkeit der Person aufhebt, um desto sicherer im menschlichen Gemeinbesitz und allgültigen Motivenschatz zu bleiben. Desto leichter kommt es jedoch dazu, die Verhüllung des organischen Gewächses selbst abzuwerfen und die vollste Freiheit seiner Werkzeuge walten zu lassen. — In den Bewegungsspielen und der Körperpflege mag man die Brücke finden, die zur Wertschätzung des eigenen Leibes und zur Bewunderung des Nackten, also mit Notwendigkeit zum Körperkultus führt, den die hellenische Plastik uns noch heute verkündet. Mit dem statuarischen Bildwerk wird das Ideal des Strebens dauernd aufgestellt. Das Gegenteil der ruhelosen Beweglichkeit des Mimen ist erreicht. Was die Jugend an vergänglicher Schönheit besitzt oder die Vollkraft der Reife noch aufzuweisen hat, wird festgehalten. Die allbegehrte Vollkommenheit steht da vor aller Augen und fordert zur Vergötterung heraus. Die Huldigung der Lebenden aber kann nur in Bewegungszügen bestehen, und ein Kranz von Tänzern schlingt sich zum Reigen um das Marmorbild, wie der Ornamentstreifen einer Vase um ihren köstlichen Inhalt, auch dieser Schmuck ein Mittel der Wert-

bezeichnung. So rufen sich beide Künste wechselseitig hervor und ergänzen einander zur umfassenden Einheit einer schöpferischen Wiedergeburt der anerkannten Werte einer Kultur.

Plastik und Mimik sind nicht nur ein ursprünglichstes, an den Menschen selbst gebundenes und auf ihn allein beschränktes Paar, sondern dieses erste Paar im menschlichen Schaffen genügt auch für lange Zeit ausschließlich dem Bedürfnis einer künstlerischen Gesamtbefriedigung. Es ist noch elementare Sichtbarmachung einer einheitlichen Weltanschauung. Und diese bleibt die maßgebende Konstellation, die wir immerhin für die Anfänge des hellenischen Kunstwollens überhaupt als fortbestehende Grundlage ansprechen dürfen. Von der Mimik geht es zum schweigsamen Mimodrama oder gar zur vollen, immer noch stummen Pantomime. Aber diese fordern fast mit Gewalt die Sprache heraus; sie drängen darnach, der Poesie ihren Platz einzuräumen. Von der griechischen Plastik dagegen nimmt anerkanntermaßen die monumentale Baukunst desselben Volkes ihren Ursprung, wenn wir zunächst einmal dem ausgeprägt plastischen Charakter ihrer tektonischen Einzelglieder Rechnung tragen. Und der nächste Aspekt, der sich am Kunsthimmel ankündigt, führt als folgendes Paar die Architektur als Tempelbau und die Dichtkunst als Tragödie zu gleicher Zeit herauf.

Damit haben wir dies andre Verhältnis aufgedeckt, das nicht die Nachbarinnen als Parallelen gleicher Zielpunkte der Weltdarstellung zusammengreift, sondern aus den beiden Hemisphären, der zeitlichen und der räumlichen Anschauungsform, je zwei in weiterem Abstand einander gegenübertretende Gegensätze heraushebt, weil sie einander wechselseitig hervorrufen, oder als stärkste Kontraste zugleich das höhere Ziel einer Gesamtgestaltung zum künstlerischen Weltbilde zu erreichen vermögen. Deshalb habe ich sie deutsch als „Ergänzungskünste“ hingestellt, sie daneben jedoch lateinisch als „Komplementärkünste“ zu erkennen gegeben, deren Wesen uns, sinnlich unmittelbar, im Farbenkreis erschlossen wird.

Die überzeugendste Bestätigung einer solchen Funktion gewähren vielleicht die beiden grundlegenden Mächte, die wir zunächst als gleichstehendes Schwesternpaar anerkannt haben: Musik und Architektur in ihrem Verhältnis zu den diagonal gegenüberliegenden der obersten Reihe: Malerei und Poesie. Bevor wir zu diesem Nachweis schreiten, haben wir jedoch Rechenschaft zu geben über unsre Farbenwahl: Rot, als die Anfangsfarbe, die unmittelbar aus unserm Sehpurpur entspringt, für Musik, und Violett, als die Endfarbe, die wieder dahin zurückkehrt, für Architektur.

Das Reich der Töne nimmt uns mit elementarer Naturgewalt gefangen. Schon der einzelne Ton, der von außen an unser Ohr dringt, ist

ein Ereignis für unser Gehörsorgan. Aber indem seine Schwingungen das Trommelfell treffen, beginnt auch schon die Verinnerlichung auf den Leitungsbahnen unseres Nervensystems. Indem die Tonempfindung sich in unser Gehirn fortsetzt und zur Tonwahrnehmung wird, verwandelt sich das Ereignis der Außenwelt in ein Erlebnis der Innenwelt und bewahrt doch die Vollkraft des sinnlichen Gefühls, daß wir meinen, es vermöge durch Mark und Bein zu gehen, indem es unsere Seele füllt und alle Fasern unseres Organismus erschüttert. Die Musik jedoch kann erst entstehen, wenn das menschliche Ohr die Töne scharf unterscheidet, d. h. mit Hilfe des Gedächtnisses einzeln aussondert und die gleichen Tonempfindungen als eine Wiederkehr erfaßt, — wenn das Gehör, wie wir nun besser sagen, mit Hilfe der Erinnerung Reihen aufnimmt und Gruppen zusammenzuhalten lernt und in immer erneuter Erfahrung die Tonleiter entdeckt, nach ihrer Maßgabe auswählt, was in sie eingeht, ausschaltet, was sich nicht dazu eignet oder als nicht genügend merkbar zu leicht danebengleitet.

„Wer im Rohr sitzt, hat gut Pfeifen schneiden." Der junge Hirt versucht durch ein abgeschnittenes Stück hindurchzublasen und wundert sich über den Schall, den er unversehens hervorbringt. Er kerbt im spielerischen Tun mit seinem Messer ein Loch in die Rinde, merkt schon beim zweiten den unterschiedlichen Erfolg und gehorcht der Neugier, dasselbe Verfahren weiter zu treiben, bis die ganze Röhre mit einer Reihe von Löchern versehen ist. Die erste, noch lange nicht ganz befriedigende Tonleiter, die er triumphierend wiederholt, belohnt ihn doch durch den Genuß am eigenen Machwerk. Die beweglichen Finger, mit ihrem fast automatischen Spiel auf und ab, helfen ihm, Tonbeziehungen herauszufinden und zwei, ja drei zusammen klingende gleichzeitig festzuhalten. statt sie einzeln auf einander folgen zu lassen. Die Melodie ist das erste, und die Zusammenfassung im Stillstand der Harmonie erst der Abschluß. Man darf nicht umgekehrt die Melodie als aufgelöste Harmonie definieren, wenngleich nur diese letztere das Gesetz als Ganzes aufweist. Der gefundene Akkord ist die lebendig geltende Satzung, und diese steht im Einklang mit dem ewigen Naturgesetz. Das Tonsystem, in seiner hinreichenden Ausbildung erst, kann als Material der Musik, als das künstlerisch verwertbare, obschon an sich nicht mehr wandelbare, bezeichnet werden. Die Töne bleiben für die Kunst der Musik ihr Eins und Alles. Die perlende Abfolge im Gesang der menschlichen Stimme oder in der künstlichen Erzeugung durch Instrumente füllt den Strom des zeitlichen Verlaufs mit ihrem Reichtum wechselnder Beziehungen; doch sie enteilt mit ihm, und nur die Wiederholung kann solchen Inhalt des Innenlebens erneuern und ebenso verklingend zurückrufen.

Der Klavierspieler, der sich an seinen Flügel setzt und seine Hände

über die Tasten gleiten läßt, lehrt uns durch den Augenschein etwas, das beim Hören ohne Anblick seiner Person nicht hervortritt oder gar ganz vergessen wird. Seine Armbewegungen nach beiden Seiten hinaus zeigen uns einen geschäftigen Vorgang im Raume, die Übertragung des zeitlichen Verlaufs (aus der Notenschrift) auf die Klaviatur mit ihren drei Dimensionen, unter denen die Breite den Vorrang behauptet, weil die Ausdehnung von den tiefsten zu den höchsten Tönen an diesem Instrument in die zweite Dimension verlegt worden ist. Das Schauspiel, das sich vor unsern Augen vollzieht, ist ein Beispiel, wie das Verfahren der Musik, dies zeitliche Nacheinander, in das räumliche Nebeneinander transponiert werden kann, also hinausversetzt in die Raumanschauung, in die sichtbare Außenwelt. Schalten wir dann noch die Töne selbst aus, so daß wir nur die Fingerübungen auf den Tastenreihen übrig behalten, so bleibt die überzeugende Tatsache stehen, daß es mit Hilfe der Gliedmaßen unseres menschlichen Körpers möglich ist, das zeitliche Verfahren der Musik mit Zahl und Maß, in ihrem ausschließlich transitorischen Sinne, ebenso walten zu lassen auf dem Schauplatz unseres Erdbodens, wo die Architektur ihre Raumgebilde errichtet. Das erklärt uns sogleich das Wesen z. B. der gotischen Baukunst, deren gewölbte Kirchenschiffe wir wie eine im Werden festgehaltene Raumschöpfung auffassen dürfen, deren einzelne Joche sich im Vollzug der Tiefenachse gleichgefügt aneinander reihen und nach Belieben weiter vermehrt werden könnten, wie sie häufig genug im Durchblick sich perspektivisch zusammenschieben und im Halbdunkel entschwinden. Deshalb hat es seine unzweifelhafte Berechtigung, daß wir der Raumgestalterin das Wahrzeichen der violetten Farbe zugewiesen, die durch das Eindringen des Rot, der nächsten Nachbarin Musik, zustande kommt. Und der zweite Faktor in dieser neuen Einheit ist ja das Blau, das wir zum Kennzeichen der Plastik gemacht haben, d. h. der Körperbildnerin, die das Baumaterial der Architektur zu tektonischen Baugliedern ausformt oder ganze Wände daraus aufrichtet, um den Innenraum gegen die Außenwelt abzuschließen oder, durch Raumteilung im Innern, die Gesamtkomposition sinnvoll weiterzugliedern. Wir haben uns in das schöpferische Subjekt, den Erbauer seiner eigenen Hütte oder den Stifter eines geheiligten Tempelbezirks, hineinversetzt, um seine unvermeidlichen Erfahrungen am eigenen Leibe bei der Arbeit des Aufrichtens, Abgrenzens und Eindeckens zu belauschen, — geradeso, wie wir zum Verständnis eines Orchesterwerks den Dirigenten mit seinem Zauberstab beobachten, um ihn als Stellvertreter des Komponisten selber gelten zu lassen, dessen Schöpferwillen er gleichsam in höchster Potenz versinnlicht.

In der Musik reden wir von hohen und tiefen Tönen, aber nur in übertragener Bedeutung. Der Vergleich mit einer höheren oder tieferen

Lage, d. h. einem Oben und Unten im Raume, entspringt nur den Organempfindungen beim Singen oder Sprechen, d. h. dem Gebrauch unserer menschlichen Stimme, der Hebung oder Senkung, die sich im Kehlkopf und seiner feineren Gliederung um die Stimmritze bemerkbar machen. Infolge der Vorherrschaft der Gesichtsvorstellungen und der Wichtigkeit unserer körperlichen Auseinandersetzung mit dem umgebenden Raum verlegen wir dieses Oben und Unten, unserer eigenen aufrechten Gestalt entsprechend, in die Höhe des bequemen Sehfeldes, über die hinaus sich schon der Blick aufwärts mit einer kleinen, doch deutlich merkbaren Anstrengung verbindet. Da liegt der Ursprung alles dessen, was wir „erhaben" nennen, bis über unsern Scheitel hinauf. Dagegen fehlt auch nicht die gewohnte Beziehung zum Erdboden, als dem natürlichen Unten, d. h. im Grunde unseres Körpergefühls. Während die Region der tiefen Töne gewiß zunächst in der Standhöhe unserer Gehörorgane gesucht wird, steigt der Gegensatz zum Alto, wie im Italienischen Basso, doch weiter abwärts, gelegentlich zur untermenschlichen Region, einer Abgrundtiefe, ins unheimliche Dunkel. Ausnahmefälle bleiben die letztgenannten Möglichkeiten beide. Die Musik selbst hat ja nur eine Ausdehnung, die der Zeit allein.

Dagegen besitzt die Architektur die drei Dimensionen so sicher und notwendig beisammen, wie der eigene Menschenkörper damit ausgestattet ist. Die Höhe ist die Dominante des Erbauers selbst, der sie überall mit sich herumträgt und zur Anwendung bringt. Die Hauptrichtung des Raumschaffens aber ist die Tiefenachse, die vor dem tätig ausgreifenden Subjekt sich öffnende Wirkungsbahn in Nähe und Ferne. Und die Breite wird zunächst durch die Spannweite seiner Arme gegeben, dann aber bei jeder Drehung um die eigene Vertikale nach beiden Seiten, wie nach vorn auch nach hinten, übertragen; im Verfolg des Weges, den der Ordnungsstifter zurücklegt, verwandelt sie sich notwendig in die Länge. Und wenn wir diesen allmählichen Vollzug beobachten, wie eine Ausstrahlung des Schaffenden selbst, so können wir nicht anders als feststellen, dieser Raum ist eine „Eroberung" durch Menschenhand, als architektonische Schöpfung „verwirklicht".

In der fortschreitenden Auseinandersetzung mit dem vorgefundenen Erdreich und seinem brauchbaren Material erfindet der Mensch ein ganzes System von tektonischen Gebilden, die ihm dazu dienen, diesen seinen eigenen Raum durchzugliedern, oder sagen wir fürs Ganze: zu organisieren; denn diese Werkzeuge und Gestalten sind leblose Körper, die er nach seinem Ebenbilde formt, je nach der besondern Aufgabe, je nach der Einzelfunktion, die er ihnen überträgt. So erwächst ein ständiges Zusammenwirken einer Vielheit von Abgeordneten seines Willens, die sich dem vollzähligen Orchester aus Musikinstrumenten ver-

gleichen, nur daß diese stumm und gehorsam ihren Dienst verrichten, ohne des leitenden Dirigenten ferner zu bedürfen. Die Lostrennung vom lebendigen Schöpfer zu selbstsicherem Bestande ist ein weiteres Kennzeichen für die Kunstwerke der räumlichen Anschauungsform, der Schwestern Architektur, Plastik und Malerei. Und je nach dem Material, das sie verwenden, gehorchen auch sie den unwandelbaren Gesetzen der Natur.

So ist also die Baukunst tatsächlich eine Vereinigung des zeitlichen Verfahrens der Musik mit Zahl und Maß und des raumkörperlichen Verfahrens der Skulptur, gleichwie die violette Farbe eine Durchdringung von Rot und Blau, an denen wir uns dieses zusammengesetzte Wesen ihrer Natur versinnlichen durften, um es stets frisch im Gedächtnis zu halten. Nun aber ist Violett die Komplementärfarbe von Gelb und weist uns in diagonaler Richtung auf die zeitliche Hemisphäre zurück, zur Poesie. Architektur und Dichtkunst schließen sich, nach dem Zeugnis unsrer geschichtlichen Erfahrungen, zur vollständigen Wiedergabe einer künstlerischen Weltanschauung oder Gesamtgestaltung menschlicher Kultur zusammen. Einem solchen beherrschenden Paar können sich andere Schwestern nur noch helfend und ausschmückend unterordnen. Wir nennen die beiden Gebieterinnen einer ganzen ausgedehnten Periode deshalb „Ergänzungskünste“, weil das eine Paar genügt, die hohe Anwartschaft menschlichen Schaffens als Ganzes zu erfüllen und die Vollmacht gewinnt, für alle zu zeugen.

Sowie wir uns den Nachbarinnen der Poesie, der Stifterin menschlich motivierten Zusammenhangs, zuwenden: der Mimik, die wir in ihre angestammten Rechte als selbständige Kunst wieder eingesetzt haben, und der Malerei, so ergibt sich, daß die Zuteilung des Orange an die erstere wieder vollständig ihrem Doppelwesen entspricht. Denn die stumme Ausdruckstätigkeit der Körperbewegerin, in der alles schöpferische Eingreifen in die Umwelt des Menschen wurzelt, setzt sich zusammen aus dem Einströmen der unmittelbaren und unwillkürlichen Äußerung des Innenlebens, die wir als Wesen der Musik erkannt haben, das der elementaren Wirkung der Tonempfindungen auf unser Gemüt (im Sinne des mittelalterlichen „gemuoti“) oder unser Gefühl verdankt wird, einerseits, und der allgemein menschlichen Motivierung unseres Gebarens in der unvermeidlichen, wenn auch hier noch stummen, der Lautsprache ermangelnden oder wohlweislich darauf verzichtenden Auseinandersetzung mit Unsersgleichen. Rot und Gelb verbinden sich im Spektrum zu einer Übergangserscheinung, die sich doch im gesetzlichen Verhalten als ebenbürtige Farbe bewährt; wir bezeichnen sie deutsch nur als Rotgelb oder Gelbrot, sollten sie jedoch besser als eine noch undifferenzierte Naturmacht anerkennen, die sich

mit Hilfe der Töne oder der Laute unseres menschlichen Stimmorgans zu zwei neuen Errungenschaften entfaltet. Auf der andern Seite geben Gelb und Blau der Mittelfarbe Grün ihren Ursprung, die wir als Wahrzeichen der Malerei genommen haben. Darnach wäre somit diese darstellende Kunst eine Verbindung, die über das Relief der Plastik hinausstrebt, um den Zusammenhang zwischen den Dingen im Raum, dem schon diese Flächenkunst nachtrachtet, desto voller und ausgiebiger zu fassen. Das ist schon ein Wettbewerb mit dem Vorhaben der Poesie, der es aus dem innersten Wesen ihrer Natur entspringt und mit Hilfe der Lautsprache in unvergleichlicher Vielseitigkeit gelingt. Die Körperbildnerin kann, nur unter Verzicht auf die dritte Dimension, im Flächenbild eine Verbindung ihrer Gestalten mit der Umwelt vor die Augen stellen; aber sie wagt es, und die zweidimensionale Unterlage muß die Weite des Raums bedeuten. So entsteht aus zwei heterogenen Bestandteilen eine neue Einheit, die Malerei mit ihren farbigen Mitteln auf der Fläche, und zeigt uns sichtbar den Zusammenhang zwischen den Dingen oder den menschlichen Personen, zunächst als den natürlichen, der sinnfälligen Erscheinung, im Tageslicht, im Dämmerschein, im Wetterleuchten oder im Regenschauer, im Nebel oder im Schneesturm; dann mit Hilfe des Gebarens und der Wiedergabe mannigfaltiger Körperhaltung und -bewegung, also einer Anleihe bei der Mimik, nach ihrem innern Zusammenhang, in ruhigem Zustand oder sogar im festgebannten Augenblick der Handlung. Sie fordert ebenso ihre Schwesterkunst Poesie zur Ergänzung heraus, wie sie schon von der Mimik gelernt hat; aber die vollste Komplementärwirkung bringt ihr erst die Musik entgegen, wie das Rot dem Grün, oder wie das Grün, nach längerer Wirkung auf unsere Retina, das Rot auslöst und gleich einer belebenden Wohltat begrüßt wird. Wir dürfen uns nur an die Landschaftsmalerei erinnern, um solche musikalische Begleitung des träumerischen Schauens willkommen zu heißen; dann erscheint auch das Farbenpaar Rot und Grün im Bilde, d. h. im Fortbestand harmonischer Gesamtwirkung vorausbestimmt.

Damit rühren wir wieder an historische Erfahrungen im Entwicklungsgang der Künste und werden an den Wechsel der Hegemonie im Verlauf der Jahrhunderte gemahnt. Auf die Blüteperiode der Malerei selbst folgt ein Übergreifen ihres Einflusses auf die Plastik und selbst auf die Architektur. Die virtuosen Schöpfungen eines Bernini weisen dies entscheidende Symptom zu gleicher Zeit auf, nach dem sich eine wachsende Vorherrschaft der seither maßgebenden Instanz bestimmen läßt. Von dort aber gleitet, nach voller Befriedigung der allgemeinen Vorliebe, die Anwartschaft der Führung unversehens und überraschend genug auf die — zu ungeahntem Leben erwachte — Musik hinüber. Und ist

nicht diese seit dem siebzehnten Jahrhundert zum strengen Ernst des Strebens herangewachsen, im achtzehnten und neunzehnten zur allein seligmachenden Beglückerin und wunderreichsten Offenbarung geworden, die unsere ganze geistige Welt durchdrungen hat und unverkennbar noch das heutige Denken befruchtet? Das heißt, von der andern Seite gesehen: waren nicht Malerei, Plastik und Architektur nach all dem üppigen Gedeihen allmählich verarmt, war nicht die Mimik vom Theater aufgesogen oder gar zur Possenreißerei entartet, — war nicht die Poesie verödet und verkünstelt, bis die musikalische Natur des Liedes wieder erwachte? Waren nicht in der Literatur die Wissenschaften an die Stelle des Phantasieschaffens getreten; ging nicht allen voran die Naturerkenntnis zu ganz andern Zielen vor und erzog alle brauchbaren Köpfe zu kühler, nüchterner Verstandestätigkeit?

Genug, die Kunsthistoriker, die solche Umschwungsmöglichkeiten erwägen, werden sich auch nicht der historisch sich aufdrängenden Tatsache verschließen, daß die Gesamtheit unserer menschlichen Kunstwelt zu einer eindringlichen Auffassung als weitverzweigter „Organismus" herausfordert. Wem dieses Bild im Reich des Geistes und der Innenwelt zu gewagt erscheint, der mag sich vorerst an die neutralere Erweiterung zur „Organisation" halten. Es handelt sich aber um die dringliche Angelegenheit, den organischen Zusammenhang nicht aus den Augen zu verlieren und den natürlichen Austausch oder Wechselverkehr zwischen den Einzelorganen eines solchen Komplexes ernstlicher und eifriger zu verfolgen, als dies bisher geschehen war.

Ich habe mich immer als Ästhetiker, wenn auch philosophisch noch seltsam unbeachtet gebliebener, zur Einheit und innigen Verwandtschaft aller menschlichen Künste bekannt. Ich beanspruche für diesen Nachweis auf Grund unseres Farbenspektrums nichts anderes als die Anerkennung seines heuristischen Wertes und berufe mich dabei auf Goethes Orakel: „Was fruchtbar ist, allein ist wahr." Um unsern Kreis von sechs Farben des Regenbogens praktisch brauchbar zu machen, schlage ich meinen Fachgenossen vor, ihn bei Entdeckungsfahrten auf unbekannten Meeren, zu Inseln primitiver Kunst oder zu ostasiatischen und westamerikanischen Ländern als Kompaß mitzunehmen, d. h. mit einem einzigen diagonal durchgreifenden Zeiger versehen, dessen Pfeilspitzen nach beiden Hemisphären hinausweisen. Die Komplementärkünste, die er zusammengreift, können sich nacheinander auslösen, d. h. zeitlich folgen, oder eine längere Weile gleichzeitig in ihrer Vorzugsstellung bestehen bleiben. Über den Erdglobus langt unser Gedankenflug ja doch nicht hinaus, und Kunstastrologie soll hier nicht empfohlen werden!

II.

Bindung und Freiheit in Dehmels Theorie der lyrischen Sprache.

Von

Kurt Oppert.

Dehmels Äußerungen zur lyrischen Sprache, obwohl über ein Vierteljahrhundert verstreut (etwa 1890—1915), sind doch im wesentlichen einheitlicher Natur. Diese Tatsache erlaubt es, unmittelbar aus Dehmels eigenen zahlreichen Beiträgen, ohne den Umweg über seine dichterische Praxis, eine geschlossene Theorie von der Sprache der Gedichte aufzubauen. Wenn es trotzdem nicht geringe Mühe gekostet hat, grundsätzlich Dehmel selber das Wort zu lassen, so lag das nicht an irgendwelchen Widersprüchen, sondern an der allzu gelegentlichen Natur seiner Äußerungen, die zu unserem Zwecke vielfach auseinandergetrennt und zu neuer Ordnung zusammengefügt werden mußten. Benutzt wurden eine Fülle von Briefen, teils nach der gedruckten Sammlung (zitiert mit bloßem Datum), teils aus den Originalen (ungedruckte Briefe an Falke, mit F bezeichnet), wenige Stellen auch nach der Wiedergabe in Falkes Roman „Die Stadt mit den goldenen Türmen" (St); unter den Abhandlungen vor allem der Aufsatz „Licentia poetica" (Lp, aus dem Band „Betrachtungen"), der, in gar zu lockerer Form abgefaßt (als Unterhaltung des Dichters mit einer jungen Dame), zwar Wesentliches, keinesfalls aber die restlose Zusammenfassung von Dehmels Sprachanschauungen bietet.

Nach ausführlicher Darlegung des eigentümlich Dehmelschen Prinzips, das eine Synthese von Bindung und Freiheit erstrebt, wird versucht, den Stilcharakter von Dehmels Gedichten, insofern sie der Theorie entsprechen, knapp zu umreißen.

Freiheit und Bindung, „dichterische Freiheit", mit Fremdnamen „poetische Lizenz", und „gebundene Form" — um diese Begriffe lassen sich Dehmels Auseinandersetzungen gruppieren.

Als poetische Lizenzen im Sinne Dehmels haben Verstöße gegen die natürliche deutsche Sprachübung zu gelten, wie sie durchweg von Schwierigkeiten bei der Anwendung dichterischer Formen diktiert sind; nicht

so bezeichnet er Unregelmäßigkeiten in der Durchführung eines Kunstschemas, wie etwa metrische Abweichungen oder unreine Reime sie darstellen.

Mit aller Wucht wettert Dehmel los: „All die Verrenkungen des Satzbaues, für die es nur lateinische Bezeichnungen gibt, und die uns die ästhetischen Doctores als Licentia poetica auftischen: all diese Inversionen von Subjekt, Objekt und Prädikat, von Adjektiv, Pronomen und Adverb, diese Genitiv-Einschachtelungen zwischen Präposition und ihren Casus, diese Lüderlichkeiten in Anwendung des Artikels, diese Inkonsequenzen der Consecutio temporis, diese gehäuften Partizipial-Konstruktionen usw. usw.: all das ist nichts als klassischer Z o p f, gymnasiale V e r bildung, m i ß verstandene Antike, denn dem Römer und Griechen waren grade d i e s e Sprachverbastelungen keineswegs licentia, sondern wirkliche alltägliche libertas der gebildeten Redeweise, oder gar grammatische Regel. Ist es nicht einfach unerhört, ist es nicht tatsächlich empörend, daß dieselbe Satzverdrehung, die in einem deutschen Aufsatz jeder Lehrer seinem Schüler als groben Fehler anstreichen würde, von demselben Lehrer in einem deutschen Gedicht als klassisches Schönheitspflästerchen angepriesen wird?! Und selbst bei Künstlern findet man noch heute die Meinung, als sei bei ihnen im Vers erlaubt, was sie in Prosa kaum einem deutsch schreibenden Slovaken verzeihen würden! Als ob der richtige Gebrauch der Muttersprache, soweit er im Bewußtsein einer Zeit klar feststeht, nicht das Mindeste wäre, was man vom Dichter verlangen kann!“ Unsere Klassiker sind noch zu entschuldigen: „Nach jahrhundertlanger Verschnürung und Verknöcherung der deutschen Schriftsprache haben sie den deutschen Satz erst wieder kunstgelenkig gemacht; und wenn sie da noch nicht grundsätzlich dem Tonfall ihrer natürlichen Sprechart Schritt zu halten suchten, ja sich sogar bei den antiken Meistern die rhythmische Gangart einstudierten, so stand eben i h n e n die Entschuldigung der deutschen Ungeübtheit zur Seite, die uns — d a n k ihnen — nicht mehr zusteht.“ (Lp 105.)

Wie streng, wie geradezu puristisch Dehmel es nimmt, mögen einige Fälle von „kritischer Schur“ an Gedichten Falkes erweisen:

Zu den Versen

> und eine Schlange, nach den Früchten züngelnd, windet
> schillernd um jeden Schaft sich . . .

bemerkt Dehmel: „Ferner wirkten die beiden unverbundenen Partizipia ‚züngelnd‘ und ‚schillernd‘ undeutsch auf mich. Diese Partizipialhäufungen gehören zu den Scheußlichkeiten, die uns die klassischen Philologen, leider auch die klassischen Dichter, aus den antiken Sprachen aufgehalst haben; der deutsche Satzbau verlangt klare Abtrennung der bloß zuständlichen (beschreibenden) von den tätlichen (erzählenden)

Zeitwörtern. Endlich ging mir die bedeutungslos nachklappende Losreißung des ‚sich' von ‚windet' gegen den Strich." Dehmel verbessert also:

und jeden Schaft umringelt schillernd eine Schlange,
die nach den Früchten züngelt ... (F 17. 3. 96.)

Im Gegensatz zu dieser „Garstigkeit" etwa folgende „poetische" Stelle: „Der vorgestellte Genitiv ‚mächtiger Farren Wedelwälder' fällt (nach meinem Gefühl) hier aus dem Stil. Derartige nur in der ‚poetischen' Sprache üblichen Inversionen haben immer einen gewissen pathetischen Beigeschmack, sind also m. E. nur in besonders ‚gehobenem' Zusammenhang verwendbar, nicht aber hier, wo Sie eine einfache Schilderung in fast novellistischer Redeweise geben. Wollen Sie nicht schreiben: ‚mächtige Farrenwedelwälder'? Durch dies wuchtige Kompositum würde zugleich — scheint mir — die breit sich hindehnende Masse der wuchernden Farren gut gemalt." (F 4. 2. 92; vgl. ferner die Beispiele St 421 und 422.)

Neben solchen syntaktischen Lizenzen sind es einige kleinere Verstöße gegen die Wortbildung, die Dehmels Unwillen erregen: „Das blecherne ‚Tichter-e' in den ‚schwach' flektierten Verbalformen", das schon Liliencron verwarf[1]), lehnt er als „vorgefaßte altfränkische Geste, die behaglich Stimmung machen soll", ab. (1. 7. 10.) Nur einmal, soviel ich sehe, findet ein solches -e ausdrücklich Gnade vor seinen Ohren: In des alten Claudius Versen „Der Wald steht schwarz und schweiget ..." möchte er „um keinen Preis das Dichter-e missen!" (1. 2. 92.) Es ist wohl zu bedenken, daß dies Dichter-e noch zur Zeit der Klassiker auch in der Prosa durchaus üblich war. Heut allerdings muß es jedem Dilettanten als metrische Flicksilbe herhalten.

Getadelt hat Dehmel ferner „die schauderhaften Abhackungen der wichtigsten deutschen Endungen, z. B. wenn uns einer sagen will, daß er ein Mädchen lieb*te*, und anstatt dessen drucken läßt: ‚Ein Jüngling lieb*t'* ein Mädchen'." Auch diese Apokope geschieht zugunsten der poetischen Form aufkosten der Sprachreinheit und -klarheit; meist dient sie dazu, das Metrum zu erfüllen, seltener, den Hiatus zu vermeiden. Wo sie sprachüblich ist, und der Sinn eindeutig bleibt, da benutzt sie auch Dehmel; z. B. „Lied an meinen Sohn": „erwacht' ich"; Imperative schreibt er, durchaus sinnvoll, einfach ohne Apostroph; ebda.: „horch", „hör". Kühn ist die mehrfach auftretende Form „wolln", die sonst nur in der Alltagsrede zu hören ist.

Nicht besonders beachtet zu haben scheinen Dehmel und Liliencron eine andere Art Apostrophierung: die scheußliche Verschleifung der

[1]) Sämtl. Wke. V, 167; VIII, 64.

Nachsilben -ige in -'ge, -'je oder -'che und -ische in -'sche, ebenfalls aus metrischen Rücksichten. Dehmel selber setzt die Silben -ige an Stellen, wo das Metrum eine einzige Silbe verlangt; z. B. „Lied an meinen Sohn“: „der knospige Wipfelsaum“. Es ist aber, nach Dehmels Ansichten über den Rhythmus, so gut wie gewiß, daß er die Silben regelrecht gelesen und also lieber das Metrum unterbrochen haben will (wie er ja auch nicht die Schreibung mit dem Apostroph benutzt). Gar nicht auszusprechen wäre eine Verschleifung in den Worten „hinter krüppligen Säulenstümpfen“ im Gedicht „Griechische Pfingsten“, während die rhythmische Unregelmäßigkeit außerordentlich charakteristisch wirkt.

Nur unter ganz besonderen Bedingungen hält Dehmel einmal die verhaßten Lizenzen der „Großvatersprache“ (Lp 91), im Gegensatz zur Muttersprache, für angebracht: zum Zwecke einer „moralischen Burleske“ (Lp 99) o. dgl., da etwa, wo der Dichter einem „fremden Biedermann altehrwürdige Sprachunsauberkeiten auf seine neuhochdeutsche Zunge legt“ (Lp 98): „weil dann die Licenz die alberne Dreistigkeit des Pedanten auch sprachlich mehr zur Anschauung brächte und so zugleich die Lächerlichkeit.“ (Lp 99.) In diesem Falle von „Rollenlyrik“ können die sprachlichen Mängel dem Lyriker ebensowenig zur Last gelegt werden wie dem Dramatiker törichte Äußerungen seiner Personen; vgl. in Dehmels eigenem Drama „Der Mitmensch“ die Figur des Nathan, „der zwar einige jüdische Idiotismen in der logischen Stellung der Satzglieder aufweist, aber nur aus pathetischer Liebhaberei, nicht aus linguistischer Unfähigkeit“ (15. 5. 08), wo also selbst die Rolle ihre Lizenzen nicht ernst nimmt. In solchen Fällen ist von irgendwelchem Formzwang nicht die Rede.

Wenn Dehmel sagt, daß in den Worten „ich wußte, daß ich träume,“ zu Beginn der „Venus Regina“ „die ungrammatikalische Verbalform der Gegenwart meinem poetischen Sprachgefühl hier höchst notwendig erscheint“ (25. 10. 94), so haben wir kaum eine Lizenz vor uns; diese Form wird ja, wenigstens nach Dehmels Begründung, nicht durch den Zwang des Reimschemas vorgeschrieben, sie stellt einen Verstoß nur gegen die starre, rein logische Grammatik, nicht gegen die lebendige Ausdruckweise dar. Interessant aber ist, daß sich Dehmel selbst in einem so geringfügigen Fall, ohne angegriffen worden zu sein, gegen den Vorwurf einer Lizenz verwahrt.

Wohlgemerkt also: Bei den Lizenzen handelt es sich um traditionelle Sprachlaster, von denen individuelle Sprachkühnheiten scharf zu scheiden sind. „In die Verlegenheit der Sprachverdrehung kommt der Dichter nur, wenn sich der Tonfall, den sein eigenstes Gefühl ihm vorschreibt, mit irgend einem überlieferten kreuzt.“ (Lp 94.) Aber „auch den wirklich schöpferischen Dichter wird jener Zwang, den Tonfall der verschie-

denen Satzgebilde auf eine einheitliche Gesamtbewegung hinzuleiten, unwillkürlich zu einzelnen Verstößen gegen sein zwang l o s e s Sprachgefühl verführen; nur wird, weil eben hier ein wahrhaft eigenes Grundgefühl den Anstoß gibt, die scheinbare Willkür der Satzbehandlung sich auch als wahrhaft eigenmächtige herausstellen, nicht wie beim Halbkünstler als Wiederholung altehrwürdiger Unbeholfenheiten. Ja, unter Umständen kann solche Eigenmächtigkeit, die also ihrerseits nur eine neue Unbeholfenheit vor dem allmächtigen Leben ist, so zwingend wirken, daß sie unreifen Geistern als eigentlichster Reiz der neuen Sprachschöpfung erscheint und dann ‚fortzeugend Böses muß gebären' — wie unser alter Schiller sagte statt ‚gebären muß'; das nennen die Leutchen dann Stil." (Lp 104.) Also „verzeihlich ist die Willkür nur, wenn sie notwendig ist als Ausbruch eines durch seine Lebensfülle unaussprechlichen Triebgefühls, d. h. wenn solch ein Willkürakt von Grund aus u n-willkürlich ist; und deshalb sagte ich vorhin, daß auch das künstlerische Sprachgefühl sich leider manchmal andern Zwangsgefühlen beugen müsse." (Lp 100.) „Verzeihlich" und „leider"!

Während also Dehmel alle Lizenzen, „poetische" wie „garstige", mißbilligt und als „dichterische Unfreiheit" (Lp 92), „unkünstlerische Eigenmächtigkeiten" (Lp 94), als „Krückstock der dichterischen Faulheit oder künstlerischen Schwäche" (Lp 95) brandmarkt, trotzt er geradezu auf seine „alltäglichen Sprachwendungen" (14. 6. 99): „Meine Sprache ist s e h r reich an ‚spröden Wendungen' und ‚harten Ausdrükken'. G o t t e r h a l t m i r d i e s e S p r a c h e ! Auch von Beethoven und Wagner sagten g r o ß e ‚Kenner', es sei bei ihnen öfters ‚in der Musik was nicht in Ordnung'; nach 30 Jahren aber merkten selbst die kleinsten Nichtkenner, daß Solches eine Unordnung von allerhöchster Ordnung war!" (21. 10. 96.)

Damit ist Dehmels Theorie von den Lizenzen, d. i. Verstößen gegen die natürliche Sprachübung, vollständig dargestellt, und es bleibt das weite Gebiet der Abweichungen von irgendwelchen Kunstregeln; dabei handelt es sich nicht mehr um grammatische, sondern um akustische Formen und Formfreiheiten.

Schon gegenüber der verhältnismäßig unbedeutenden Erscheinung des Hiatus, der etwa auf gleicher Höhe steht mit dem Dichter-e, nimmt Dehmel einen anderen Standpunkt ein als bei den Lizenzen; beidemale wertet er genau umgekehrt wie der „kunstverständige" Dilettant: Während das Dichter-e, als sprachwidrig, verworfen wurde, findet der Hiatus, der eben nicht künstlich, sondern natürlich sich einstellt, weitgehende Billigung; denn „ich bin allmählich zu der Überzeugung gekommen, daß die landläufige Abneigung dagegen nur eine pedantische Angewohnheit aus der Lateinschule ist. (Aus der Lateinschule aber stammen gerade

Dehmels verhaßteste Lizenzen.) Hans Sachs z. B., dem wir doch wol ursprünglich-deutsches Formgefühl zutrauen dürfen, läßt ohne Bedenken Vocale zusammenstoßen, auch wo er es garnicht nötig hätte. Auf mich persönlich wirkt es nur störend, wenn zwei spitze i-Laute aufeinanderfolgen. Zumal das Flektions-e hat ja heutzutage fast nur noch apostrophischen Lautwert, und das schadet auch garnichts, denn dieser nüchterne Vocal ist mir in tiefster Seele zuwider, eben als häufigster. Gar Diphthonge klingen mir nach einem kahlen e schon fast wie Consonanten." (29. 9. 91.) Sollte dies letzte nicht umgekehrt heißen: vor oder nach Diphthongen klingt das Endungs-e schon fast wie ein Konsonant?

Komplizierter liegen die Verhältnisse beim Reim, dessen Sinn und Zweck Dehmel folgendermaßen herleitet: „Die Einung der rhythmischen Glieder stellt sich dadurch her, daß die hauptsächlichst betonten Worte, je nach dem Zeitmaß der Gefühlsbewegung, in einer Beziehung aufeinander folgen, durch die sich ihr Sinnwert wie ihr Bildwert in ungewohntem Maße steigert, und dazu gibt die Sprache dem Künstler allerlei Hilfsmittel des Anklangs an die Hand, unter anderen auch den Reim. Schon hieraus geht hervor, daß für die deutsche Sprache die grundsätzliche Forderung des ‚reinen' Reims ein pedantischer Unsinn ist, den uns die Schulmeister aus mißverstandener Nachäffung romanischer Klangreize aufgedoktert haben; das deutsche Volkslied und unsre deutschesten Dichter wissen nichts von einer solchen Vorschrift, und oft — z. B. wo es sich um Darstellung schmerzhafter, widerwilliger und überhaupt zwiespältiger Gefühle handelt — ist natürlich grade der unreine Reim ein sehr reizvolles Mittel zur Versinnlichung der seelischen Bewegung. Er ist also keineswegs den sogenannten dichterischen Freiheiten beizuzählen, denn er ist im Wesen unsrer Muttersprache begründet, die solche halben und doch vollen Anklänge reichlich zur Verfügung stellt, während z. B. der Italiäner vergebens danach suchen würde. Natürlich, wenn ein deutscher Dichter italiänische Versmaße aufgreift — und leider sind das eine Zeitlang die landläufigsten bei uns gewesen — dann übernimmt er damit auch die Pflicht des reinen Reims; aber darum ist er noch kein reinerer Dichter als sein verehrlicher Busenfeind, der lieber altdeutsche Knüppelreime oder Verse à la Heine verbricht." (Lp 102.)

Diese Ausführungen scheinen dem unreinen Reim weit mehr Freiheit zuzubilligen, als Dehmel in Wahrheit gewährt. Vor allem darf man keinen Mangel an Feingehör bei ihm vermuten; im Gegenteil er ist außerordentlich peinlich und duldet nicht, daß dem Reim zuliebe die Aussprache vernachlässigt oder verbogen werde (was ja wieder auf eine Art Lizenz hinausliefe): „Ich kann Ihnen nicht recht geben, daß ‚Weg' und ‚läg' (dsgl. nachher ‚steht' und ‚spät') nicht als unreine Reime fühlbar seien. Mir persönlich sind grade Unreinheiten dieser Art die unleidlichsten,

eben weil sie in der ordinären Sprechweise (wohlgemerkt: nicht in der Dialektsprache) eine scheinbare Entschuldigung finden. Wer auf seine Aussprache etwas hält, ob plattdeutsch oder hochdeutsch, unterscheidet sehr wohl zwischen geschlossenem und offenem e-Laut, zwischen ‚eh' und ‚äh'." (F 13. 6. 94.) Dehmel selber bildet sich sogar ein, „tatsächlich einen vokalischen Unterschied zwischen ‚Lenden' und ‚Händen' zu hören". (19. 11. 97.) Hier fragt sich aber doch, ob solches „Hören" nicht visuell bestimmt ist, durch das Schriftbild; und da wäre denn zu bemerken, wie willkürlich unsere Schreibung, gerade was e und ä betrifft, verfährt. Allerdings sprechen wir, nach R. M. Meyers Stilistik, wie wir schreiben, nicht umgekehrt, und so erklärt Heine vielleicht mit Recht, „beim Reime entscheide nicht nur der Klang, sondern auch die Schreibart; unsere Sprache sei auch plastisch auf das Auge berechnet"[2]).

Dehmels eigentliches Prinzip des unreinen Reims, das bisher nur angedeutet wurde, erlaubt keineswegs unbedingte Willkür, sondern verlangt jedesmal eine besondere innere Rechtfertigung (in gereimten Gedichten, versteht sich). Diese Vorschrift zeigt nur scheinbare Analogie zur Theorie von den erlaubten Lizenzen. Denn auch die erlaubte Lizenz stellt wohl stets eine Unbeholfenheit dar, die in Kauf genommen werden muß, damit wesentliche Urgefühle, in Klang und Rhythmus, zur Geltung kommen können; sie ist also nicht unmittelbar durch irgendwelchen eignen Ausdruckswert begründet (höchstens da, wo sie selber parodiert erscheint, wie in der „moralischen Burleske" und ähnlichen pikanten Ausnahmefällen). Der unreine Reim dagegen soll durchaus in des Dichters „Absicht" liegen, soll kein notwendiges Übel, sondern ein vorzügliches Mittel zu erhöhtem Ausdruck sein. Schon sehr früh, kurz nach dem Erscheinen seines ersten Gedichtsbandes, 1891, legt Dehmel seine Theorie ins einzelne dar: „Gewiß: unreine Reime sind scheußlich, wenn sie bloße Verlegenheitsreime sind. Aber zunächst sollte man immer prüfen, ob der Dichter nicht seine besonderen Absichten damit verfolgt. Bei mir ist dies — mit ganz wenigen unumgänglichen Ausnahmen — überall der Fall. Mir dienen solche äußeren Disharmonien stets dazu, um entweder disharmonische Empfindungen möglichst scharf zum Ausdruck zu bringen oder um einen turbulenten Vorgang durch entsprechende Sprachmalerei recht anschaulich zu machen oder um einen antithetischen Gedanken möglichst grell ins Ohr klingen zu lassen. Bei dem Gedicht ‚Jesus in Gethsemane' habe ich gradezu bedauert, daß mir nicht mehr solcher lautmalerischen Disharmonien zu Gebote standen. Freilich wird das Formgefühl, speciell das musicalische Gefühl, jedes

---

[2]) Nach Jakob Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl., S. 395. Über Ähnliches zu Gottscheds Zeit vgl. Friedr. Neumann, Geschichte des neuhochdeutschen Reimes von Opitz bis Wieland, Bln. 1920, S. 99/100.

Einzelnen oberster Richter sein; aber ich möchte mich in dieser Beziehung doch lieber auf Schiller, Goethe und Heine stützen als auf Platen und Geibel.“ (29. 9. 91.) Zu betonen ist aber, daß jene Dichter den unreinen Reim keineswegs nach Grundsätzen, sondern, eben doch als eine Art Lizenz gegenüber dem Reimschema, einfach sorglos oder aber dialektisch, d. h. in i h r e r Sprache als reinen Reim gebraucht haben. Denn als Ideal war durchaus und immer der reine Reim gefordert, nicht suchte man wie Dehmel den unreinen Reim zu besonderer künstlerischer Wirkung zu nutzen und auszubilden. Das Problem war also nur dies: Welche Reime haben als rein zu gelten? Solange keine gemeindeutsche Aussprache vorhanden war, ging der Kampf gar nicht wesentlich um Reinheit oder Unreinheit bestimmter Reime, sondern um die Frage, welcher Sprachtypus sich durchsetzen werde[3]). Nur bei Heine können wir vermuten, daß seine unreinen Reime den Charakter des Improvisierten vortäuschen sollen. Als erster scheint, erstaunlicherweise, Mörike künstlerische Wirkungsmöglichkeiten des unreinen Reimes im Sinne Dehmels erkannt zu haben (wie C. Beyer in seiner Poetik mitteilt), während noch der sonst oft so saloppe Liliencron zur formstrengen Partei hält[4]). Jedenfalls ging niemand so weit wie Dehmel, der unreine Reime „(zum Teil mit großer Mühe!!) absichtlich verwendet und mit feinstem Ohr behorcht, um auch durch den Laut Stimmung und Situation zwingend zu charakterisieren“. (26. 2. 92.) Er selbst hat gelegentlich zusammengefaßt: Dies ist „mein Prinzip, daß ich unreine Reime nur dann für berechtigt (unter Umständen für notwendig und schön) halte, wenn sie künstlerisch dem Inhalt angemessen sind, also zum Ausdruck einer schwankenden Stimmung, eines zerrissenen Gefühls, eines verworrenen Gedankens oder dergl. dienen.“ (F 13. 6. 94.)

Zwei Beispiele mögen genügen: Dehmel tut Falke folgenden Verbesserungsvorschlag: „Wie wäre:

Ein grüner Stern steht grad überm Herd,
wie ein böses Auge zuckt er und schwärt.

(Hier würde nach meinem Gefühl auch der unreine Reim angebracht sein.)“ (F 13. 6. 94.)

Und etwa die erste Strophe „An mein Volk“:

Ich möchte wohl geliebt von vielen sein
und auch geehrt; ich weiß es wohl.
Aber niemals soll
mein Stolz und Wert mir drum gemein
mit hunderttausend andern sein.

---

[3]) Vgl. Neumann a. a. O. und Minor a. a. O.
[4]) Sämtl. Wke. V, 166 und VIII, 143: „Deutsche Reimreinheit“.

Hier wirkt natürlich der Rhythmuswechsel in der dritten Zeile mit der unerwarteten Kürze des Reimvokals zusammen, um den Eindruck plötzlichen Aufraffens zu erzeugen.

Zu berücksichtigen bleibt, daß Inkorrektheit der Reime von sehr verschiedener Art und daher verschiedener Wirkung sein kann, wobei vor allem auch die Reihenfolge wichtig ist[5]).

Eine letzte Sonderart des Reimes, der identische oder reiche, stellt gewissermaßen das Gegenteil des unreinen vor: Bei ihm stimmen zu viele statt zu wenig Laute überein, die Reimsilben gleichen sich auch in den anlautenden Konsonanten. Dehmel äußert sich, wieder dem Gehalt den Vorrang lassend vor dem Wohlklang: Die Reime „dienen mir nur dazu, im Rhythmus des Satzbaues die wesentlichen Elemente möglichst sinnfällig anzudeuten. Warum soll ich also nicht auch mal, wo sich's um gleichwertige Satzglieder handelt, die gleichen Worte in den ‚Reim' stellen; natürlich hängt es ganz vom Einzelfall ab, wie weit man den Gleichklang ausdehnen darf, ohne das sinnliche Ohr zu langweilen." (2. 10. 06.) Ganz genau so begründet schon Bürger in dieser Frage[6]). Auch ist die Ansicht von den wesentlichen Reimwörtern ja alt; neu und charakteristisch für Dehmel ist seine Theorie der Ausnahmen, eben der unreinen Reime.

Als Hauptstück von Dehmels „Theorie" hat sein Prinzip des Rhythmus zu gelten, das, ganz entsprechend den bisher entwickelten Teilen, wieder von den erlaubten oder gar erforderten Ausnahmen handelt und die Synthese von Bindung und Freiheit herzustellen strebt. Sehr streng unterscheidet Dehmel zwischen „rhythmischer Struktur und metrischer Konstruktion" (12. 11. 10), zwischen „metrischer Gliederung und rhythmischem Wachstum" (St 421).

Wie schon bei den Lizenzen klärt er auch hier das eigentümlich Deutsche durch den Vergleich mit dem Antiken. Auf einen Hilferuf Falkes zugunsten der Hexameter seines „Gestiefelten Katers" antwortet er: „Lassen Sie sich doch von Ihren Schulmöpsen nicht katerbange machen! Was hat denn der deutsche Tonfall mit dem antiken Silbenmaß zu tun! Mir ist sogar sehr fraglich, ob man den sogenannten deut-

[5]) Ein Unterschied ist möglich: 1. im Vokalklang: finde — gründe; 2. in der Vokaldauer: ruft — Luft; soll — wohl (in Dehmels früher Zeit schreibt man übrigens allgemein „wol"); hier ist zu beachten, daß die Unreinheit bei o- und ö-Lauten besonders stark erscheint, indem mit der Dauer auch der Klang sich ändert: die kurzen sind offen, die langen geschlossen; auch dem langen geschlossenen e-Laut entspricht kaum ein ebensolcher kurzer, sondern unser kurzes betontes e wird offen, ä, gesprochen; 3. in der Konsonanz: weiter — leider; groß — Trost; lang — schlank; rennt — hemmt; 4. im Tongewicht: Herr — mehrerer; Schluß — Julius; 5. in der Silbenzusammengehörigkeit: Zaun — bau'n; Platin — saht ihn (sog. Schleppreim, meist zu parodistischen Zwecken verwandt); vgl. dazu Minor a. a. O.

[6]) Am Ende seiner Schrift „Hübnerus redivivus".

schen Hexameter als eine ‚sechsfüßige' Verszeile auffassen darf und nicht vielmehr als eine mit nur d r e i Haupttonhebungen. Eine nach Sinn und Gefühl sehr schwere Tonhebung kann im Deutschen (vergl. den Knittelvers) eine g a n z e A n z a h l leichtere Tonsilben in der Senkung aushalten, selbst solche Silben, die unter a n d e r e n Umständen s e l b e r als schwere empfunden würden. Man muß sich sogar hüten, nach einer sehr schweren Hebung eine allzu leichte Senkung folgen zu lassen; das würde auf die Dauer klapperig wirken. Wie man sich anderseits hüten muß, in die Haupttonhebungen Worte zu setzen, die zwar auf das äußere Ohr (durch harte Konsonanz oder breite Vokale) einen starken Eindruck machen, deren innerer (geistiger) Tonwert aber nicht bedeutend genug ist; das wirkt dann im Deutschen unrhythmisch, mag es noch so ‚richtig' nach der antiken Schablone sein. Wir dürfen nie vergessen, daß der deutsche Rhythmus ganz überwiegend vom poetischen Taktgefühl diktiert wird, n i c h t, wie der antike, vom poetischen u n d musikalischen gleichermaßen; das ist vielleicht bedauerlich, aber es ist halt so — und es kommt einzig darauf an, diese musikalische Armut durch größeren Reichtum an poetischen Nuancen (im einzelnen Ausdruck wie im ganzen Satzbau) aufzuwiegen." (F 4. 8. 04.) Hier möchte man einwenden: Fehlt dem deutschen Satzbau nicht auch die unumschränkte Freizügigkeit der antiken Sprachen und damit eine Hauptmöglichkeit der syntaktischen Nuance? Grade durch die größere Gebundenheit, so ließe sich vielleicht in Dehmels Sinne erwidern, können im Deutschen besondere Ausnahmeeffekte erzielt werden, die in den antiken Sprachen gar nicht als solche in Erscheinung träten. Allerdings dürften derartige Sondereffekte nicht den verhaßten syntaktischen Lizenzen, die aus der Lateinschule stammen, nachgebildet sein. Übrigens hat schon Klopstock, sehr aufschlußreich, „Von der Wortfolge" gehandelt.

Schärfer noch hebt Dehmel den Unterschied antik und deutsch heraus: „Es ist m i ß verstandene, selbst noch von Nietzsche mißverstandene Antike, wenn man Rhythmus und Metrum irgendwie identificiren will. Daß einige neuere Dichter auf diese Identificirung gar noch ‚neue' p o e t i s c h e ‚Methoden' gründen wollen, teils wie Arno Holz auf den absoluten Naturrhythmus, teils wie Stefan George auf das absolute Kunstmetrum, ist lediglich ein Anzeichen logischer Verbildung in ästhetischen Dingen. Grade der antike Rhythmus bestand in dem steten lebendigen G e g e n s p i e l des prosaischen (natürlichen) gegen den metrischen (künstlichen) Accent der Versworte. Ein deutscher ‚Hexameter' hat mit dem griechischen schlechterdings n i c h t s gemein; unser ‚freier Rhythmus' nichts mit dem Dithyrambus. Wohl aber hat der deutsche Knittelvers s e h r v i e l mit dem Homerischen Hexameter gemein; desgleichen der französische Alexandriner (nicht etwa der deutsche) mit

dem Horazischen Distichon. Und manche deutsche oder englische Strophe in scheinbar ‚regelrechten' Jamben hat durchaus dithyrambischen Rhythmus, ist also in antikem Sinne eine p o l y metrische." (18. 2. 03.)

Es wird schwer sein, diese beiden Gelegenheitsäußerungen bis ins einzelne zu entwirren und einander zuzuordnen: Ob Dehmel die Begriffspaare „poetisch—musikalisch" und „prosaisch (natürlich)—metrisch (künstlich)" in verwandtem Sinne gebraucht, ob er Knittelvers und Hexameter wegen ihrer Variabilität, Alexandriner und Distichon wegen der Antithetik zusammengenannt hat, ist nicht mit Sicherheit auszumachen, fällt auch für unsere Betrachtung, die ja Dehmels eigene Ansichten und Absichten darstellen will, nicht allzu schwer ins Gewicht; ebensowenig wie die Tatsache, daß der antike Rhythmus grade in der fraglichen Hinsicht durchaus kein einheitliches und eindeutiges Gebilde war. Wesentlich ist der von Dehmel selbst unterstrichene Ausdruck „Gegenspiel". Solches Gegenspiel, bei dennoch klaren Verhältnissen, ist verhältnismäßig leicht zu erzielen in Versen, deren Rhythmus auf mehr als nur Eine Eigenschaft des natürlichen Wortes sich gründet, wo also etwa die Quantitäten u n d die Akzente zu gesetzmäßigen Folgen begriffen werden. (Einen Rhythmus lautlicher Elemente haben wir im Stabreim vor uns.) So gibt es z. B. lateinische Verse, deren Metrum durch die regelmäßige Abfolge von Längen und Kürzen unbedingt gesichert ist, d. h. natürliche und metrische Quantität gehen stets überein. Der Wechsel betonter und unbetonter Silben dagegen darf weitgehend selbständig nebenher- und sogar gegenspielen. Daß wir aber ein solches Gegenspiel überhaupt empfinden, setzt doch wieder voraus, daß auch die Akzente irgendwie aufs metrische Schema bezogen werden („metrischer Akzent"). Indem aber der Sinnton seine eigenen Wege geht, entsteht dann ein Gegenspiel des natürlichen Akzentes gegen den künstlichen, und dieser reizvolle Wechsel im Haschen und Fliehen erzeugt gleichsam eine dritte höhere Ordnung. Der deutsche Rhythmus dagegen beruht wesentlich auf den Akzenten, sie bilden das metrische Rückgrat. Bei allzu großer Freiheit der Akzente würde der deutsche Vers daher unkenntlich werden. Nicht das Gleiche also, höchstens etwas dem antiken „Gegenspiel" Verwandtes konnte Dehmel für die deutsche Sprache erstreben. (Zu erwägen bleibt, ob im Deutschen nicht ein Gegenspiel der Quantitäten statthaben könnte. Hier ist die alte Streitfrage, ob der germanische Vers gleichsam einlinig und einschienig nur in den Akzenten verlaufe, oder ob er gleichzeitig nach der Taktdauer gliedere, von ausschlaggebender Bedeutung. Sicher ist jedenfalls, daß die deutschen Dichter mit den Silbenquantitäten des natürlichen Sprachgebrauchs frei und sorglos schalten, ein vorhandener Vers wird nicht falsch, wenn wir eine kurze Silbe durch eine lange ersetzen und umgekehrt. Dennoch besteht, bei der An-

nahme taktmäßiger Gliederung, welche die Silbenlänge berücksichtigt, die Möglichkeit eines Widerspiels zwischen metrischer und natürlicher Quantität, indem wir die natürliche Aussprache der Silben je nach den Erfordernissen des metrischen Taktes dehnen oder kürzen oder auch den Takt nach der natürlichen Aussprache modeln könnten. Zu Bewußtsein, glaube ich, kommt uns ein solches Gegenspiel jedoch kaum, d. h. wir vernachlässigen die rhythmischen Werte der Quantitäten sehr stark.)

Am deutlichsten werden Dehmels Absichten da, wo er vom Dichter aus die Entstehung des lyrischen Kunstwerks beschreibt: „Eine ungewöhnliche Gefühlsverbindung kann als Hauptbestandteil eine sehr gewöhnliche enthalten. In diesem Falle wird der Dichter unwillkürlich zu dem Versmaß greifen, dessen regelrechter Tonfall seinem Hauptgefühl entspricht. Da aber sein Gesamtgefühl noch starke Nebengefühle enthält, so wird er ebenso unwillkürlich den Tonfall dieses Versmaßes durch den Tonfall seines Satzbaues übertönen müssen, und dieser Wettlauf der Bewegungen ist es, was den eigentlichen, eigentümlichen Rhythmus eines solchen Gedichtes ausmacht. Nicht also das Versmaß regelt den Satzbau, sondern umgekehrt." (Lp 93.) Sehr charakteristischerweise ist hier aus dem „Gegenspiel" ein „Wettlauf" geworden: Der deutsche Rhythmus kann es nur ausnahmsweise vertragen, daß die Akzente gegen das metrische Schema spielen, da sie es sonst überhaupt auflösen würden. Aber er geht bekanntlich über das bloße System betonter und unbetonter Silben hinaus, indem er feiner schwere und leichte, Haupt- und Nebentöne unterscheidet. Und mit deren Hilfe kann er das eintönige Schema überspielen. Darauf beruht die Grundtatsache, „daß ein bestimmtes Metrum verschiedene Rhythmen zuläßt" (25. 10. 94), ähnlich wie in der Musik etwa der Dreivierteltakt den Rhythmus von Walzer, Mazurka, Menuett, Sarabande usw. erlaubt; wie denn auch Dehmels „Rhythmik doch überhaupt sehr variabel ist, selbst in Strophen mit traditionellem Metrum". (2. 10. 06.) Dehmel findet noch ein sehr anschauliches anderes Bild: Der Dichter „sieht, wenn ein unbeschreibliches Gesamtgefühl ihn überfällt, aus der bewegenden Woge allerlei besonders bewegte Wellenbildungen, zugleich Gebilde des Innenlebens und Bilder äußeren Daseins, auftauchen; und je bezeichnender er deren Bewegtheit zu fassen und zu einen vermag, um so ergreifender wird die Bewegung der ganzen Woge auch andern Seelen zur Ahnung kommen." (Lp 101.)

Selbstverständlich müssen auch diese andern Seelen, muß auch der Kritiker „über die metrische Oberflächlichkeit der ‚klassischen' Silbenstecherei wegzukommen" imstande sein. Dabei hat selbst eine „analytische Methode auf den ‚Urrhythmus' hin" vor Fehlgriffen und Rückfällen sich zu wahren: „Wenn man ein Gedicht auf seinen eigentümlichen Flügel-

schlag hin zerlegt hat und will dann jede Schwungbewegung, die von der Grundschwingung abweicht, für ‚unorganisch eingeschoben' erklären, dann läuft das schließlich auch wieder auf bloße Metrik hinaus ... Grade durch die Abweichungen von der herrschenden Grundbewegung wird das unwillkürlich mitfühlende Bewußtsein nur noch inniger auf den einheitlichen Beweggrund hingelenkt. Eine schematische Befolgung des ‚Urrhythmus' in metrischer Correctheit wäre lediglich Verstandeswerk und würde deshalb auch nur den logischen resp. philologischen Kunstfreund befriedigen, nicht den vollen Genußmenschen." (18. 2. 03.) Nicht nur also soll das starre Metrum vom schattierungsreicheren Rhythmus überspielt werden, auch der überspielende Rhythmus soll kein bloßes Schema, nur auf höherer Stufe, darstellen, sondern darf durchbrochen werden. Es ist klar: Dehmel schätzt ein Gedicht um so geringer, je „jambenfüßig glatter und platter" (Lp 95) es dahinläuft. Zum Vergleich zieht er die Biologie heran: „Die höchsten Organismen, wenigstens für den menschlichen Geist, sind bekanntlich nicht die einfachsten, sondern gerade die komplicirtesten, die aber durch ein Centralorgan doch wie die einfachsten einheitlich wirken." (18. 2. 03.)

Zur Erzeugung besonderer rhythmischer Reize gibt es zwei Mittel: metrische Unregelmäßigkeiten der Silbenzahl und metrische Unregelmäßigkeiten der Betonung.

Während Dehmel verhältnismäßig selten einzelne vom Metrum geforderte Silben wegläßt (etwa „Die stille Stadt", II 2, wo durch das plötzliche Fehlen des Auftaktes das Schwerlastende gut gemalt wird), schiebt er überaus häufig eine Senkung zu viel ein; fast auf jeder Seite seiner Gedichtbücher findet sich ein Beispiel. Zu diesem Zwecke bevorzugt er die participia praesentis: „Die Verwandlungen der Venus" S. 84 zuckenden, S. 86 strudelnden, S. 87 schwindelnden; S. 104 brennenden, S. 105 blendenden, S. 106 flackernden. Dabei handelt es sich um sozusagen aufgeregte Wörter.

Zu Falkes Versen

> ... den feinen Seelen, die in Träumen leben
> und unter jedem leisen Ton erbeben,
> der von der Gottheit Harfe klingt und kündet ..

äußert Dehmel: „Ich würde statt ‚von der Gottheit Harfe' schreiben ‚von der Harfe der Gottheit'. Die metrische Unregelmäßigkeit ist hier durchaus am Platze, um den leitenden Gedanken herauszuheben, und ist jedenfalls nicht so störend wie die greulige Inversion bei einer Präposition, nach der man erst durch Logik erkennt, ob der Artikel vor ‚Gottheit' Genitiv oder Dativ ist." (F 18. 4. 96.) Hier wird deutlich, wie Dehmel sich einen Verstoß lieber gegen das Kunstschema als gegen die natürliche Sprechweise erlaubt, und wie er dann versucht, die dichterische Frei-

heit in eine dichterische Feinheit umzuwandeln oder wenigstens umzudeuten. In unserm Falle kann man die kleine, aber sehr wohl merkbare rhythmische Schwankung sowohl auf das seelische Erbeben als auch auf die Musik der Harfe beziehen, beide Vorgänge laufen ja parallel.

Über Unregelmäßigkeiten der Betonung hat sich Dehmel ausführlicher geäußert, gelegentlich eines Aufsatzes von Friedrich Adler[7]). Da bestätigt Dehmel Liliencrons „absichtliche Pflege gewisser sprachlicher Reizmittel, in erster Linie auch der ‚schwebenden Betonung'" (die aber nach Adler doch wohl grade bei ihm wegfallen soll), meint jedoch weiter: „Die ist aber keineswegs ein speziell von Liliencrons ausgebildeter Kunstgriff, sondern man kann geradezu sagen, daß sie das rhythmische Vibrationsprinzip der ganzen modernen Lyrik seit Goethe ist und sich im Lauf des 19. Jahrhunderts bis in unsre neueste Zeit immer durchgreifender entwickelt hat, um über die metrischen Schablonen des 17. und 18. Jahrhunderts hinwegzukommen. Trotzdem der alternde Goethe wieder in die klassizistische Metrik zurückfiel, ist doch der zweite Teil Faust streckenweise ganz auf ‚schwebende Betonung' gebaut, offenbar weil sie auch das dominierende Prinzip der altgriechischen Rhythmik war; und bei allen originellen Poeten des vorigen Jahrhunderts — (Kleist, Eichendorff, Lenau, Brentano, Heine, Keller, Mörike, Annette Droste) werden Sie solche Kunstgriffe der Bewegungsfreiheit mehr oder minder durchgeführt finden — (der sog. Choliambus, den übrigens praktisch auch Schlegel in seinen Shakespeare-Übersetzungen trotz seiner theoretischen Ablehnung sehr oft verwendet hat, ist ja nur ein beckmesserhafter Spezialfall neben vielen andern Schwebungs-Tonfolgen, die sich nicht mit den technischen Terminis der veralteten Metrik bezeichnen lassen). Daß den Zeitgenossen Liliencrons diese Freiheit so besonders stark ins Gehör schlug, und anfangs sogar unangenehm, das kam vor allem daher, weil eine Zeitlang die epigonische Prosadik (in höchster Potenz bei Hebbel und C. F. Meyer) wieder die Oberhand gewonnen hatte. Auch heute freilich setzt ja nochmals eine Reaktion allerneuester Plateniden ein." (5. 6. 11.)

Die letzte Bemerkung zielt natürlich auf George und seine Anhänger. Was die metrischen Freiheiten im 19. Jahrhundert betrifft, so hat Dehmel

---

[7]) Vgl. Euphorion 1922, XXIV, S. 409. Adlers Ausführungen stützen sich, jedoch ohne Nennung, weitreichend auf Minor a. a. O., der sehr eingehend „versetzte" und „schwebende" Betonung behandelt. Um vor Verwechslung und Verwirrung zu warnen, weise ich darauf hin, daß Minor die Ausdrücke „Rhythmus" und „Metrum" genau umgekehrt gebraucht wie Dehmel: bei ihm bezeichnet jener das starre Schema, dieses den Ausgleich mit dem lebendigen Sinnton. Von Kühnheiten im Sinne Dehmels will Minor allerdings nichts wissen, seiner Ansicht nach tendiert die Entwicklung mehr und mehr auf restloses Übereingehen von Sinnton und Versschema.

recht[8]); aber selbst bei Hebbel und Meyer sind Abweichungen keineswegs selten. Liliencron, selbst in den oft saloppen und burschikosen Versen des „Poggfred", geht nicht allzu auffallend über das Gewohnte hinaus. Erst Dehmel selbst erlaubt sich so außerordentliche Kühnheiten, daß ihnen mit schwebender Betonung nicht mehr beizukommen ist. Meist soll vielmehr das Metrum verletzt werden. Die Eingangsstrophe der „Verwandlungen der Venus" läßt in den drei ersten Versen das metrische Schema (.'.'.'.) kaum durchblicken:

> Niemals sah ich die Nacht beglänzter.
> Diamantisch reizen die Fernen.
> Durch mein staubiges Kellerfenster
> schielt der Schein der Gaslaternen.

Auch das „Lied an meinen Sohn" bietet zahlreiche Beispiele solcher Tonverlagerung, etwa:

> Mein Herz klopft in die Nacht hinaus
> laut; so erwacht' ich vom Gebraus ...

Die Betonung von „klopft" und „laut" anstelle von „in" und „so" schafft den synkopischen Charakter der Verse.

Daß Dehmel aber auch in dieser Beziehung keine willkürlichen Unregelmäßigkeiten gestattet, das möge seine Kritik an einem Verse Falkes (aus „Richard Dehmel zu eigen") beweisen: „,Fünf Jünglinge, nackt und mit langen schwarzen Flügeln' bringt mir zu viel rhythmische Unruhe in dieses Gedicht. Ich bin zwar selbst — Sie wissen es — ein Gegner des sklavisch ans Metrum gebundenen Rhythmus; aber die feierliche Ruhe dieser wie im Pendelschwung vor sich gehenden Handlung darf nicht durch allzu starke Störungen unterbrochen werden, wie sie das ganz schwere Wort ‚nackt' in der Tonsenkung hervorruft." (F 17. 3. 96.) Die Unregelmäßigkeit kommt hier besonders aufdringlich zu Gehör, weil die beiden Nachbarsilben, entgegen der metrischen Forderung, gar keinen Sinnton tragen. Eine solche Vertauschung betonter und unbetonter Silben, als doppelte Unregelmäßigkeit, wird immer stärker wirken als ein

[8]) Carl Enders benutzt als ausgezeichnetes Beispiel von „Rhythmenunterbrechung" (wie er sagt) Mörikes Gedicht „An Longus", das den „Sehrmann" verspottet. Gerade hier scheint mir der Gebrauch des Choliambus ein außerordentlich feiner Kunstgriff zu sein, denn das Wörtchen „sehr" (ebenso wie andere Intensivierungspartikeln) erzeugt von Natur zahlreiche Choliamben, die dem „betonten" Wesen des Sehrmannes wohlanstehn. Gewiß ließe sich eine reizvolle kleine Untersuchung liefern über die choliambische Benutzung dieser Partikeln in der deutschen Lyrik. Vor allem Rilke weiß gewählte Wirkungen damit zu erzielen; doch schon der späte Hölderlin hat den fein pointierten Vers: „Die Früchte aber sind sehr schön gedrängt" („Der Kirchhof").

bloßer überzähliger oder fehlender Akzent (den wir stillschweigend ergänzen).

Auch hier also beim Rhythmus, wie beim unreinen Reim, fordert Dehmel für alle Abweichungen vom Formschema Begründung aus dem Gehalte heraus[9]).

Es ist nur folgerecht, daß auch das größere formale Gebilde der Strophe für Dehmel nicht bloßes Reimschema und metrische Schablone bedeuten kann. Auch hier geht und fordert er neue Wege. Zu Wincklers „Eisernen Sonetten", die industrielle Stoffe formen, meint er: „Im großen Ganzen könnte man nur einwenden, daß es überhaupt noch Sonette sind. Man baut doch auch keine moderne Lokomotive im Stil einer Renaissance-Karosse. Aber da augenscheinlich der neue Stoff schon von selbst die traditionelle Sonettform zu irregulären Varianten drängt, so wird sich wohl bald eine andre Struktur draus entpuppen, die für unsre Zeit ähnlich bezeichnend ist, wie das Sonett für das Mittelalter." (19. 11. 13.) Und ein andermal empfiehlt er: „Ich meine nicht etwa, Sie sollten in ‚freien Rhythmen' dichten nach Art der psalmodischen Rhetoriker, die ihre Langatmigkeit nicht bändigen können; im Gegenteil, unsre industrielle Technik mit ihrer subtilen Zusammenkettung disparater Naturkräfte verlangt auch in der poetischen Abspiegelung von Grund aus die ‚gebundene Form', aber eben Gebundenheit neuer Art. Ich wundre mich manchmal, daß unsre jüngeren Dichter meine mannichfachen Neuerungen in der strophischen Organisation nicht planmäßiger auszubauen versuchen; man hat mir allerlei einzelne Kunstgriffe abgelernt, aber grade für mein Wesentlichstes, die vielsagende Vereinfachung der Ausdrucks-

---

[9]) Andreas Heusler („Antiker und deutscher Vers ...", Quellen und Forschungen 123) setzt sich mit Joh. Heinr. Voß auseinander, der den Hexameter: „Düstere Sturmnacht zog, und graunvoll rings wogte das Meer auf" als „kunstlose Natürlichkeit" dem andern nachstellt: „Düsterer zog Sturmnacht, graunvoll rings wogte das Meer auf", in dem er „durch Kunst veredelte Natur" erblickt. Heusler zählt diesen letzten Vers und den ähnlich gebildeten: „Brausender steigt Sturmflut im Orkan ..." zu den „Mißhandlungen der deutschen Sprache" (S. 62), verwirft sie als „falsch, tonwidrig, sprachkränkend" (S. 65). Wenn Voß an ihnen „eine schöne Abwechslung des Tones, der sonst allzu oft die Hebung des Verses treffe", lobt, so entgegnet Heusler: „Ist das im Deutschen nicht der Beruf des ‚Tones', so oft wie möglich die Hebung des Verses zu treffen?" (vgl. Anm. zu S. 244 dieser Arbeit, über Minor.) Mit Heusler bin ich der Ansicht, daß „es Voß fern liegt, solche Stellen einfach nach dem Sprachakzent, also verssprengend, wiederzugeben"; vielmehr hat hier eben eine besonders wirkungsvolle Art schwebender Betonung einzutreten. Es mag ja sein, daß nur eine falsche Auffassung vom Wesen des deutschen Spondeus unsern klassischen Homerübersetzer bestimmt hat, diese Tonbildungen zu rechtfertigen; praktisch müssen wir ihm entschieden recht geben, gegen Heuslers Mißbilligung. Dehmel würde diese Verse nicht abstrakt, als ein nicht regelrecht erfülltes Versschema, beurteilen, sondern in der Bindung an ihren ganz bestimmten Gehalt und müßte sie als überaus eindrucksmächtig anerkennen: Der schwer ringende sprachliche Ausdruck könnte gar nicht besser das Toben der Elemente widerspiegeln.

mittel durch die rhythmische Struktur, scheint man noch nicht gehörsreif genug." (10. 12. 12.)[10])

Gar nicht scheint sich Dehmel geäußert zu haben über die Verskoppel (Enjambement), die doch infolge ihrer Wandelfähigkeit eines der feinsten Stilmittel darstellt. Sein Freund und (man kann sagen:) Schüler Falke hat sich gelegentlich, ganz in Dehmels Sinne, über diese Erscheinung ausgelassen[11]). Dehmel selber hat die sonderbare Gewohnheit, grade das Wörtchen „und" in den Reim zu schieben (zu welchem Gebrauch Rilke Konjunktionen und Artikel bevorzugt). Doch will sich für diese Seltsamkeit durchaus nicht immer ein so feiner Grund aufspüren lassen wie in der Verlaine-„Übersetzung" „Helle Nacht", wo durch das doppelte „und" mit der syntaktisch sinnwidrigen Pause dahinter ganz außerordentlich suggestiv die Stimmung des Weihers (das langsame Glucksen, Aufschimmern usw.) gemalt wird.

All diese Einzeldinge durchwaltet das eine große Prinzip aller wahrhaften Gestaltung: Konzentration! Zu ihr hat sich Dehmel ausdrücklich bekannt: „Das Gesetz ‚Mit möglichst wenig Mitteln möglichst große Wirkung' ist auch mein oberster Grundsatz.

Aber daß es nicht zerfließe,
in das engste Maß es gieße:
in den Augenblick die Welt!

habe ich einmal geschrieben." (F 2. 3. 92.) Gegen „das ästhetische Modelaster der Wortschwelgerei oder Nuancenschleckerei" (21. 11. 11) stemmt und stellt er sein „Wesentlichstes": eben jene „vielsagende Vereinfachung der Ausdrucksmittel durch die rhythmische Struktur" (10. 12. 12), wobei die „Hilfsmittel des Anklangs", als Unterstützung der Maß-Gliederung, durchaus mitverstanden werden dürfen. Der Vers ist kein bloßer Schmuck, sondern „einzig Das treibt den Dichter zum gebundenen Rhythmus im Unterschied vom ungebundenen Tonfall: die Unauflöslichkeit, die Unbeschreiblichkeit, die Unaussprechlichkeit des treibenden

---

[10]) An dieser Stelle könnte eine Auseinandersetzung mit Dehmels Aufsatz „Kunstform und Rhythmus" (Betrachtungen S. 74) fruchtbar werden. Ich will darauf verzichten, weil dort der Begriff des Rhythmus viel umfassender als nur sprachlich-akustisch genommen wird. Vielleicht darf Dehmels „rhythmodynamisches Prinzip" als ein Vorläufer der Gestalttheorie gelten, zumal es auch auf Naturerscheinungen anwendbar sein soll. Daß jener Aufsatz an Klarheit und Faßlichkeit über die alte „organische Ästhetik" hinausgekommen sei, kann ich nicht finden. Jedenfalls läuft auch er letztenendes nur darauf hinaus, daß für die „mystische Integralfunktion", die das innerste Geheimnis ausdrücken sollte, „wohl selbst die höchste Mathematik eine unzulängliche Wissenschaft" sei. (S. 82.)

[11]) Vgl. meinen Aufsatz „Möglichkeiten des Enjambements", Zeitschr. f. Ästhet. u. allg. Kunstwissensch., 1926, XX, 2. Heft, S. 235.

Grundgefühls für den nachprüfenden Verstand". (Lp 101.) Es gibt eben „Vollgefühle", die „nur durch die concentrirende Kraft des Verses darbietbar" sind: „Man kann wohl sagen, daß alles Sinnliche sich in Prosa eindringlicher darstellen läßt, während für alles Gefühlische der Vers erschöpfender ist; im Geistigen werden sie einander ungefähr die Wage halten." (30. 11. 02.) Wenn Dehmel an Goethes Technik bewundert, „wie er die übernommenen Bildbegriffe mit frischen Anschauungsreizen bereichert und durch empfindsamere Klangverknüpfung trotzdem Ausdrucksmittel erspart, also vielfältigere Beziehungen einfacher zusammenzieht, Complicirteres simpler formt und dadurch sowohl das sinnliche Bild wie auch das geistige Sinnbild aus dem Verstand ins Gefühl entrückt, aus der Begriffswelt ins Unbegreifliche, aus der Überlieferung ins Ursprüngliche" (17. 8. 06) — so wird in diesen Worten, die zweifellos auch Dehmels eigene Absichten enthüllen, noch deutlicher der Zusammenhang aufgedeckt zwischen formaler Konzentration und Wirkung auf das Gefühl. Wie Dehmel es im einzelnen meint, läßt ein gelegentlicher Tadel erkennen: „Fast überall gehäufte Beschreibungen, wie sie der Prosaiker nötig hat, dem die rhythmischen und phonetischen Beziehungsfeinheiten nicht in dem Maße zu Gebote stehen wie dem Versdichter. Dieser muß es doch fertig bringen, allein durch die Stellung im Gefüge seiner formgebenden Zusammenklänge das einzelne Wort dermaßen bedeutungstief zu erschöpfen, daß er solche oberflächlichen Weitschweifigkeiten (die den Vers als solchen zwecklos, also auf die Dauer wirkungslos erscheinen lassen) entbehren kann." (F 4. 2. 92.) Ja, Dehmel bezeichnet „die rhythmisch gebundene, den Hörer innerst bindende Form" geradezu als „das wesentlichste Hilfsmittel zur Erzielung der subjektiven Allgemeingiltigkeit" (31. 12. 01). Hier soll also die bloße Sprachstruktur, weit über bloße Lautmalerei hinaus, Akzente verteilen und Beziehungen schaffen, die eine Art Inhalts- und Gehaltswert besitzen. Wie kühn Dehmel solche Wirkungen handhabt, mag ein Beispiel verdeutlichen:

Gesang vor Nacht.

Im großen Glanz der Abendsonne
schauert die See; sacht steigt die Flut.
Im großen Glanz der Abendsonne
ergreift auch mich die weite Glut.
Im großen Glanz der Abendsonne
braust immer feuriger mein Blut:
Noch steigt die Flut —
im großen Glanz der Abendsonne.

Hier wird der Inhalt der Worte durch die plötzliche Umstellung des Kehrverses und den rhythmischen Umschwung am Schluß nicht nur

modifiziert, sondern geradezu ins Gegenteil verkehrt: Wenn auch das Wort immer noch ein Steigen der Flut behaupten will, wir spüren unmittelbar: Die Ebbe ist schon da, ist wesentlich darin mitenthalten. Da liegt die Seele des Gedichts. Es ist erstaunlich, wie die bloße „Unregelmäßigkeit" der Form eine Gefühlswirkung in uns zu erzeugen vermag, die der tragischen Ironie verwandt ist; eine Wirkung übrigens, die sonst der Musik mit ihrer mehrstimmigen Linienführung oder dem Liede, bei dem Wort und Ton differieren können, vorbehalten bleibt.

Wie aber so die rhythmische Struktur ins Gehaltliche übergreift, ist sie selber, umgekehrt, „nur zu erreichen durch ideale Vertiefung des Vorgangs; wie Sie selbst (Falke) z. B. in Ihrem ‚Gang durchs Fischerdörfchen' über die Stimmungsredseligkeit der Schlafschen Prosa hinweggekommen sind, indem Sie mittels einer die Empfindung steigernden Idee (die Macht der natürlichen Schönheit über menschliche Häßlichkeiten) die richtigen elegisch concentrirenden Rhythmen fanden." (F 4. 2. 92.) Schon sehr früh setzt Dehmel auseinander, wie er seine Stoffe auf „Gattungscharakteristica" einerseits und „reizvolle Eigentümlichkeiten" anderseits hin betrachte und verarbeite und legt ins einzelne fest: „Zumal für den Verspoeten, will er nicht sein concentratives Gleichgewicht verlieren, scheint mir dies Verhältnis von typischer Verdichtung und individueller Steigerung das einzig richtige zu sein." (3. 10. 91.) Hier, von der Entstehung aus betrachtet, ist das Sprachliche nur letzter Ausläufer eines Tieferen, Innerlichen, Ideellen: „Denn dies Ideelle — so hängen eben dichterische Wesenskraft und künstlerische Wirkungsmacht eng zusammen — dies Ideelle übt zugleich wieder seine Rückwirkung auf die sensuelle Form. Alles wird konzentrierter, gesammelter, von innen heraus bewegter, individuell organischer, unnachahmlicher: die eigentümlich einheitliche Welt erzeugt eben auch ihre eigentümlichen Gestalten, das ewig Reizvolle. Das bloß stimmungsvoll Oberflächliche vertieft sich ins geistvoll Gründliche; das prosaische Nacheinander wird zum poetischen Miteinander und Ineinander, die metrische Gliederung zum rhythmischen Wachstum, das bloß bezeichnende Eigenschaftswort zum bedeutsamen Beziehungswort. Kurz: das Zwingende, Schlagende, Notwendige, das ‚unmöglich anders' Seiende fließt, glaube ich, nur aus dieser Quelle." (F 4. 2. 92; St 420.)

Es ist klar, daß wir diese Dinge nicht mehr vom rein Sprachlichen her erledigen können, sondern, gleichsam von obenher, aus dem Gehalte heraus entwickeln müssen. Denn sobald wir über das Grammatische (Lizenzen) und Akustische (Reim, Rhythmus, Lautmalerei) ins Bedeutende der Sprache vordringen, treten wir fast völlig in die Sphäre des Inhaltlichen hinüber. Dies gilt insbesondere für die Fragen der Wortwahl. Wenn etwa Dehmel eine Mahnung Kirchbachs beherzigt: „Sie

haben Recht: ‚Es liegt auch eine Schätzung der Dinge in den Worten, die man zur Bezeichnung dieser Dinge wählt', — die Worte sind auch Werte! Die verschwendende Zeugungskraft des Sonnenlichtes wird herabgewürdigt, wenn man diese Verschwendung ins bloß Wohlgefällige versinnbildlicht. Diese Mahnung soll mir Dauerfrüchte tragen!" (3. 10. 91) — so sind diese Werte ja eben Inhalte der Worte und damit zugleich des Kunstwerks, die sprachliche Form als solche bleibt außer Betracht. Kaum zwei Worte werden ganz den gleichen Gegenstand bezeichnen, und sei es nur, daß sie ihn in verschiedenen Beziehungen zur Umwelt erscheinen lassen oder verschiedene Assoziationen in uns mitschwingen machen. Doch benötigen diese Dinge einer eigenen eingehenden Untersuchung, und es bleibt abzuwarten, wie sich unser Problem „Bindung und Freiheit" in diese Regionen fortsetzen lassen wird. Denn so einfache formale Normen, wie auf niederer Stufe der natürliche Sprachgebrauch oder die üblichen Kunstformen waren, gibt es hier nicht; sie brauchen also auch nicht zugunsten eines Höheren durchbrochen zu werden. Vielmehr werden sich die Vorstellungsinhalte verhältnismäßig zwanglos vom Symbolkerne her gestalten lassen. Auch hier wird unser Konzentrationsgesetz in den Mittelpunkt rücken: Das „Prinzip der organischen Ökonomie gilt gleichermaßen für das motivische wie für das technische Material; denn dieses ist von jenem nicht trennbar, eins geht fortwährend ins andre über, beides ist Last und Stütze zugleich in dem mechanischen Gerüst." (Kunstform und Rhythmus S. 78; vgl. auch 14. 12. 95.)

Konzentration! In diesem Begriff liegt auch der tiefste Grund beschlossen, warum Dehmel selbst in Kleinigkeiten keine Willkür dulden kann, vor allem auch nicht den „Unfug der Licenzen" (1. 7. 10): Wo jeder einzelne Klang und Puls seine besondere Bedeutung haben soll, wo das ganze Kunstwerk gleichsam zu einem Netz von Beziehungen versponnen ist, da würde eine dumme Zufälligkeit uns vergeblich nach den verknüpfenden Fäden suchen lassen[12]). Dehmel dichtet also nicht in freien Rhythmen, sondern die gebundene Form schafft ihm gleichsam ein Koordinatensystem, auf das er seine bedeutungsschwangeren dichterischen Freiheiten beziehen kann. Denn ohne Gesetz gäbe es ja auch keine Ausnahmen von der Regel, die doch zu Dehmels konzentriertesten Reizwirkungen gehören. Diese Ausnahmen ihrerseits unterstehen gewissen Gesetzen, so daß man Dehmels Theorie als die Theorie von den gesetz-

[12]) Man kann hier an Ibsens Technik erinnern, die, mithilfe von Andeutungen, Symbolen u. dgl. „Geheimmitteln", ganz ähnliche Konzentrationswirkungen im Drama erstrebt und ebenfalls äußerst geschärfte und aufmerksame Sinne beim Genießer voraussetzt.

mäßigen Ausnahmen bezeichnen könnte. Nur muß man sich hüten, dabei ein absolutes Schema als oberstes Prinzip, die Ausnahmen aber als Erscheinungen zweiten Ranges zu bewerten. Vielmehr sind auch die Ausnahmen konstituierend, sie sind Ausnahmen überhaupt nur im Sinne der Schablone, dagegen durchaus natürliche Glieder der lebendig-organischen Gestalt. Niemals würde Dehmel, wie etwa Platen, seinen Versen ein traditionelles (oder auch neu erfundenes) metrisches Knochengerüst vorausschicken[13]. Vielmehr kann seine eigentümliche Form, wie sie erst während des Schöpfungsaktes entsteht, auch erst im ästhetischen Genusse selber erschlossen werden, wo denn „Regel" und „Ausnahme", Bindung und Freiheit zu gleicher Zeit ins Bewußtsein treten, gewissermaßen als Funktionen voneinander. „Gerade durch die Abweichungen von der herrschenden Grundbewegung wird das unwillkürlich mitfühlende Bewußtsein n u r n o c h i n n i g e r auf den einheitlichen Beweggrund hingelenkt" (18. 2. 03), so zitierten wir früher (S. 243). In den Kernpunkt eines solchen Gedichtes und Gebildes „innerer Form" kann nur eine Art Intuition hinüberheben, die mit der Gestalt zugleich den Gehalt erfaßt und gebundene Form und Freiheit von dieser Form unmittelbar vom Gehalte her deutet. Die Schwierigkeit wird noch erhöht, indem auch der Gehalt nicht sicher und eindeutig zu packen ist, denn „der Künstler kann stets nur ahnen lassen, was er eigentlich ausdrücken will" (Lp 101), und die Vermittlung selbst und grade dieser Ahnung ist in höchstem Maße von der Form abhängig. So wirkt und besteht jedes Kunstmittel nur relativ, die „Elemente der künstlerischen Transformation sind nur reine Verhältniswerte, die sich nirgends umittelbar ausmessen lassen, nur mittelbar abschätzen; zur ewigen Nasführung aller Beckmesser." (Kunstform und Rhythmus S. 76.)

Dehmels Kunst zielt also auf eine äußerst komplexe organische Synthese, in der Gebundenheit und Willkür mechanischer, meßbarer Art aufgehoben erscheinen. In dieser Neuschöpfung des Formbegriffs kann er „über die klassizistische Pedanterie ebenso hinauswachsen wie über die romantische Libertinage" (10. 12. 12). Wunderbar entspricht das dem Kern der ganzen Persönlichkeit Dehmel (wie sie prachtvoll auch in den Zügen seiner Hand sich offenbart): „diesem kriegerischen Doppelwesen aus Wildheit und Zucht, Unbändigkeit und Selbstbeherrschung, Freiheitslust und Ordnungsliebe, Leidenschaft und Vernünftigkeit" (9. 1. 15), wie Dehmel selbst es erkannte.

---

[13]) Es handelt sich hier um den Gegensatz schematisch — gestalthaft, der nicht mit dem andern: ideal — real zu verwechseln ist. Einen „idealen" Rhythmus, der dem Dichter vorschwebe, aber beim Vortrag nicht erfüllbar sei, würde Dehmel gewiß nicht anerkennen; während auch ein schematischer Rhythmus immerhin „real" ist.

Selbstbewußte Eigenart[14]) und folgerechte innere Geschlossenheit — das sind die beiden wesentlichen Züge dieser Sprachtheorie Dehmels. Aber, so sonderbar es klingen mag: grade diese wunderbaren Eigenschaften sind hier Einwänden ausgesetzt.

Theoretisches über Lyrik — und gar Technisches! steht das nicht in krassem Widerspruch zu dem rein gefühlsmäßigen Charakter dieser zartesten Dichtkunst, die nur im seelischen Halbdunkel gedeiht und, empfindlicher als die großen Formen Epos und Drama, vor dem kalten Licht des Verstandes sogleich hinwelken muß? Dehmel hat sich (man kann sagen) zeitlebens gegen den Vorwurf der Bewußtheit gewehrt, als gegen einen Vorwurf. Denn die Tatsache selbst hat dieser „bewußt bewußte" Künstler (wie Walzel ihn nennt) mit Stolz zugegeben, ja er hat solche Bewußtheit vom Dichter gefordert. (Vgl. St 387.) Sicher wird mit dem Begriffspaar bewußt—unbewußt mancher Mißbrauch getrieben. (Vgl. 3. 9. 12.) Wenn irgendwo so hier sind die Verhältnisse schwer zu entwirren, „dieses lebendige Hin und Her zwischen bewußtem und eben erst bewußt werdendem Geistesleben" (14. 12. 95); grade auch, wo es sich um Dinge technischer Natur handelt. Da steigt etwas aus dem Unbewußten ins Bewußtsein und sinkt wieder hinab, ohne doch verloren zu sein: es ist in Fleisch und Blut übergegangen. Alle festbestimmten dichterischen Formen setzen voraus, daß der Dichter sich auf sie hin einstellt, und selbst der freie Rhythmus fließt aus einer grundsätzlichen Haltung. Innerhalb dieser Einstellung, oder besser noch: Eingestelltheit, die mehr nachseiten des fertigen, feststehenden Schemas oder mehr nachseiten individuellen Ausdrucks neigen, in jedem Fall aber dem Dichter durchaus bewußt sein kann, geschieht der einzelne Akt, der spezielle Ausdruck, die Erfüllung oder Verifizierung dann „unwillkürlich", wie Dehmels Terminus lautet; so etwa, wie wir uns auf eine fremde Sprache einstellen und nun das einzelne Wort ohne besondere Absicht und Überlegung reden und verstehen. Zwar: das Unwillkürliche wird nicht bewußt gemacht, aber es kann eingebettet liegen in ein Bewußtes, und vor allem: es kann hinterher zu Bewußtsein kommen. Dehmel sagt: „So sehr ich oft als Dichter, als Seelenforscher an einem Übermaß von Überlegung leide, so wenig grüble ich als Künstler. Meine Form kommt mir fast stets von selbst. Sie ist das unwillkürliche, urplötzlich ins Bewußtsein tretende Ergebnis meiner oft zu willensangespannten Selbstversenkung in den Stoff. Selbstverständlich feile ich dann und habe mir zu diesem Zweck die Eigentümlichkeiten meiner unwillkürlichen Technik allmählich klar

[14]) Damit soll natürlich nicht geleugnet werden, daß einzelne Positionen Dehmels auch schon von andern vertreten wurden; ich selber habe ja zuweilen auf Früheres verwiesen. Daß jedoch Dehmel „beeinflußt" sei, läßt sich wenigstens nicht feststellen. Selbst wenn aber, so hat er doch, als wesentliche Eigenleistung, eine durchaus schöpferische Auswahl und Einfügung in s e i n Ganzes vorgenommen.

gemacht; nur so ist ja die sinnliche Harmonie der Form erreichbar. Aber ein technischer Tüfteler bin ich viel, viel weniger, als es wol in manchem Falle scheinen mag." (19. 4. 94; vgl. auch 2. 10. 06.) So ist also Dehmels Sprachtheorie nicht a priori und abstrakt festgelegt worden, sondern ein Grundstock von Kunstanschauungen hat sich empirisch und auf die Dauer angesetzt und angesammelt, indem Dehmel sich „gründlich auf den leitenden Tonfall hin behorchte" (18. 2. 03). Diese bewußt gewordene Ureinstellung wirkt bei jeder Neuschöpfung mit, aber sie läßt der Einzelintuition Raum und Freiheit genug. Dehmel selber meint einmal ganz im allgemeinen: „Sagen wir, wenn schon mal 'ne Formel gefunden werden soll: Unwillkürlich und bewußt! Das ist überhaupt die Formel für meine Gefühle" (20. 5. 94); oder noch absichtlicher betont: „Zwar nicht unbewußt, aber unwillkürlich und höchst bewußt!" (18. 3. 02.) „Grade ich habe ja als Erster auf den impulsiven Charakter des schöpferischen Bewußtseins hingewiesen, auf die inspirative Triebkraft, die in der arg verleumdeten Reflexion steckt; habe immer die harmonische Zusammenfassung der rationellen und mystischen Elemente als höchste Kunstleistung hingestellt und die ‚Herren Unbewußtler' nur deshalb verhöhnt, weil sie sich gar zu breit machten mit ihrer Kohlkopf-Metaphysik." (3. 9. 12.)

Wenn Dehmel nun ein höchst persönliches und eigenartiges Kunstgefühl kultiviert, wenn seine „Idee" des lyrischen Gedichtes, die „Gestalt", in deren Bann und auf die hin er dichtet, eine ungewohnte, nicht herkömmliche ist, so fällt ihm darum nicht mehr Bewußtheit zur Last als andern Dichtern auch. Kunstvolle Neuerungen oder Wiederbelebungen haben zunächst immer den Anschein wider sich, sie seien bewußt und künstlich gemacht. Eine moderne Stabreimdichtung wird als mehr oder minder ausgeklügelt empfunden, während kein Mensch daran denkt, dem Dichter von Endreimen Bewußtheit vorzuwerfen. Aber schon Herder verteidigt „jenes berühmte System nordischer Alliterationen, das um kein Haar unnatürlicher als der Reim ist; indem man hier nur in der Mitte oder vorn reimet" (Supphans Ausg. Bd. 18, S. 31). Mit Recht hat sich Dehmel daher, wie wenige Dichter sonst, immer wieder auf die Einsicht und Eingewöhnung zukünftiger Beurteiler berufen: „Über die mancherlei Auffälligkeiten meiner neuen Wendungen und Bildungen in Wort und Sprachgefüge kann ich freilich nicht disputiren. In dieser Beziehung ist das Gefühl des Einzelnen oberster Richter; und inwieweit der Dichter da der Sprache Gewalt angetan, inwieweit er sie wirklich bereichert hat, kann — glaube ich — immer nur die Zeit entscheiden, eben das allmählich sich krystallisirende Gesamturteil der feinfühligen Einzelleser." (29. 9. 91.) Im großen ganzen hat Dehmel heut schon recht bekommen.

Diese Hauptschwierigkeit — es ist die Klippe aller ästhetischen Wertung — stellt sich uns ja immer entgegen, wenn wir über die unabsichtlich-natürliche oder gemacht-künstliche Wirkung eines Kunstmittels unbedingt und allgemeingültig entscheiden wollen: die subjektive Beschaffenheit des Kunstgenießers. Im Falle von Dehmels Technik, so scheint mir, muß der Normallesser teils feiner hören lernen, teils im Gegenteil Unregelmäßigkeiten nicht als ärgerliche Störung empfinden; dies betrifft mehr Dehmels Rhythmen-, jenes mehr die Reimtechnik. Denn während uns rhythmische Abweichungen unmittelbar zu Gefühl und Bewußtsein dringen, ist es sehr zweifelhaft, ob wir Dehmels fein gewählte unreine Reime überhaupt bemerken. Dehmel selber meint zwar: „Mit der ‚künstlerischen Absicht' ist das so 'ne Sache; wenn sie bloß als Absicht wirkt, wird man bekanntlich verstimmt. Auch die Reime müssen ‚geboren' sein, soviel auch nachträglich die künstlerische Absicht dran herumstriegeln mag. Und das Geborene läßt sich nicht vorschreiben, wie es zur Welt kommen soll, ob ‚rein', ob ‚unrein'; grade das f e i n e Ohr entzückt sich an der scheinbaren Dissonanz, wenn sie harmonisch ins Ganze paßt, wenn sie n a t u r-notwendig wirkt. Nur das geschulte Ohr hört nach Grundsätzen; Grundsätze aber sind nur am Platze, wo die ‚innere Stimme' versagt. Und wenn sie versagt vor einem ‚Kunstwerk', dann braucht man nicht erst lange nach Grundsätzen zu suchen, um es als Mißgeburt zu erkennen." (19. 11. 97.) Aber ich frage: Muß man nicht doch nach und durch Dehmels Theorie geschult sein, muß man nicht doch nach Grundsätzen hören und prüfen, um die Feinheit unreiner Reime aufzufassen, die „(zum Teil mit großer Mühe!!) absichtlich verwendet" wurden (s. S. 238); ja, — und dies ist das Wesentliche — muß man nicht zuweilen sogar einen recht komplizierten Akt der Überlegung dazu vornehmen? Für mein Gefühl haben Dehmels Begründungen (oder Rechtfertigungen) manchmal etwas Spitzfindiges an sich, man könnte ebenso gut genau umgekehrt argumentieren. So tadelt er einmal: „Ich sehe durchaus keinen inneren Grund (und das ist die Hauptsache), durch den das nebensächliche Relativ ‚die' berechtigt wäre, so aufdringlich ins Ohr zu klingen, wie es hier doppelt der Fall ist durch das abermalige ‚die' in dem falschen Reim ‚Melodie'. Also das müßte m. E. unbedingt geändert werden, soll die einlullende, d u r c h n i c h t s g e s t ö r t e Schlummerstimmung voll zur Wirkung kommen." (F 4. 2. 92.) Grade, so ließe sich, auch ohne Kenntnis der Verse, entgegnen, grade eignet sich der falsche oder reiche Reim vorzüglich dazu, die ungestörte Schlummerstimmung zu malen: Er ist durchaus reizlos und nicht, wie Dehmel will, aufdringlich; hat ihn doch Bürger mit Recht lieber ‚armselig' nennen wollen[15]); außer der eintönigen Wiederholung aber erzeugt das unwesentliche Relativum „die" grade an der Stelle, wo

[15]) a. a. O.

wir grundsätzlich ein sinnschweres Wort erwarten sollten, einen doppelt matten Eindruck und ruft dazu noch wahrscheinlich eine Verschleifung der Verse hervor, wirkt also auch in dieser Hinsicht verwischend, einebnend[16]). Verwirrter wird die Frage und Lage, wenn wir die beiden reichen Reime nicht für sich, sondern im Verhältnis zu ihrer Umgebung betrachten: Dann wird der reiche Reim, als Ausnahme in einem Gedicht mit sonst lauter regelrechten Reimen, in jedem Falle doch wieder einen Sonderreiz darstellen, der aufmerken läßt; denn auch eine Schlichtheit, in buntere Nachbarschaft gebracht, erscheint gerade in ihrer Schlichtheit wieder auffällig (wie man ja auch durch Einfachheit prunken kann). Es wäre also doch allzu primitiv, einfach nach Analogie zu argumentieren: Wie der unreine Reim mangelnde, so bringt der reiche übermäßige Harmonie zum Ausdruck. Glücklicherweise liegen die Dinge beim unreinen Reim nicht so parodox: Er bedeutet in jeder Beziehung einen Mangel an Harmonie, sowohl zwischen den beiden Reimen selber, als auch im Hinblick auf die umgebenden reinen Reime. Wir erkennen aus diesem Beispiel, wie dehnbar und deutbar selbst ein ganz simples Kunstmittel ist. Im konkreten Fall wird man die Deutung dem Gehalte nach Möglichkeit anpassen.

Solche Erläuterungen wird man um so mehr suchen müssen, d. h. sie werden um so gesuchter erscheinen, je mehr sie eine Einzelstelle statt einen größeren Zusammenhang betreffen. In diesem Falle isoliert stehender Einzelreize, vor allem da, wo sie irgendwelcher „Malerei" dienen sollen, tritt eine kraß naturalistische Wirkung ein, obwohl Dehmels Absicht „überall r e a l i s t i s c h e n *Stil*, aber nirgends naturalistische Manier" erstrebt. (15. 5. 08; vgl. auch 10. 12. 12.) So können die plötzlichen Rhythmenunterbrechungen wirken, so auch die unreinen Reime, sofern sie deutlich ins Ohr fallen; denn obgleich ein Reim ja mindestens zwei Verse in Anspruch nimmt, klingt uns die Unreinheit doch erst beim zweiten entgegen. Wie sehr Dehmels Theorie zu allzu pointierten Gelegenheitswirkungen verführt, geht daraus hervor, daß sich ganz abstrakt solche Einzelwörter nennen lassen, denen von vornherein, ihres bloßen besonderen Inhalts wegen, gestattet wäre, den Rhythmus zu unterbrechen oder unreine Reime zu bilden, so daß sich im Laufe der Zeit gewisse Formeln, ganz ähnlich wie für den Stab- und Endreim, auch für den unreinen Reim bilden würden; mit dem Unterschied aber, daß Stab- und Endreim in einem Gedicht durchweg, der unreine Reim aber nur ausnahmsweise vorkäme, als Einzelreiz (im andern Falle hätten wir ein bloß assonierendes Gedicht vor uns); für den Rhythmus vgl. die par-

[16]) Auch das doppelte „und" in Dehmels „Heller Nacht" (vgl. S. 247), das allerdings nur Nebensilbe des Reims ist, soll doch nicht seinem Sinne nach hervorstechen.

ticipia praesentis auf S. 243, für den Reim etwa: schwelen, gären, heulen, knallen, hassen, Schrecken, Schuß, Gestank. Solche Augenblickswirkungen sind naturalistischer Kunst überhaupt eigentümlich; Pongs spricht vom „momentanen Gleichnis" der Naturalisten („Das Bild in der Dichtung", S. 173), die Programmusik, im Gegensatz zur mehr stilgebundenen absoluten Tonkunst, arbeitet ebenfalls mit plötzlich herausfallenden Wirkungen, die der Einzelcharakteristik dienen. Um eine Art Tonmalerei handelt es sich ja auch bei lyrischer Schilderung durch Sonderreize.

Anders und wesentlicher wirken Dehmels Unregelmäßigkeiten da, wo sie in größere Zusammenhänge eingebunden erscheinen und nicht der Wiedergabe äußerer Eindrücke, sondern dem Ausdruck des Innenlebens zugutekommen. Hier kann Dehmel mit Stolz behaupten: „Das habe ich als Lyriker geleistet und gelernt: die Sprache, die Rhythmik, den Wortpuls des neuen Seelenlebens." (11. 3. 95.) Er hat geradezu dem Expressionismus vorgearbeitet[17]), wenngleich er selber der neuen Generation, im Gegensatz zu seinem eignen „Rhythmus der Zusammenfassung", den „Rhythmus der Entfesselung" (21. 11. 17) zuspricht, dem es „auf eine Handvoll Noten meistens nicht ankommt" (12. 1. 18). Jedenfalls sind bei ihm schon die sprengenden Kräfte und unterirdischen Erdstöße am Werk, wenn sie auch, mithilfe des ganz eigentümlichen Dehmelschen Prinzips, zur Mitarbeit an der Konzentration gezwungen werden. Hier bricht gleichsam innerhalb von fester umrissenen Formen Klopstocks freier Rhythmus, der einzig vom Gehalt her bestimmt wird, an die Oberfläche durch: ingestalt der so charakteristischen Ausnahmen und Unregelmäßigkeiten. Dehmel läßt den Rhythmus aufs intimste „dem Puls folgen" (Falke), unendlich anschmiegsam dem seelischen Vorgang gleichgleiten. Jede Innenregung soll durch die Sprache registriert werden, durch die Sprache auch abgesehen von der Wortbedeutung und über die Wortbedeutung hinaus: Sprache als motorischer Vorgang, nicht nur als Mitteilung des Inhalts. Indem wir so den sprachlichen Ablauf im Momente des Entstehens mitzuerleben vermeinen, ganz wie einen Gefühlsmonolog, drängt sich das Element des Dramatischen samt aller gesteigerten Gegenwärtigkeit und Intensität unserer Seele auf. Hier ist Verwandtschaft mit dem Werdegedicht (Goethes „Auf dem See", Mörikes „In der Frühe") festzustellen. Dehmels rhythmische Weise, die Worte als „Ausbruch eines durch seine Lebensfülle unaussprechlichen Triebgefühls" (Lp 100) im Augenblick der Überwältigung selber und daher oft stoßweise, explosiv herauszuschleudern, herauszupressen, zu exprimieren, diese zuweilen barocke „Wucht des impulsiven Rhythmus"

[17]) Natürlich besitzt nicht nur der Ausdruck, sondern auch das Seelenleben selbst bei Dehmel schon expressionistische Tönung; z. B. das kosmische Weltgefühl „WR WLT".

(10. 12. 12) bedeutet eine ungeheure Verstärkung des seelischen Affekts. In seinen früheren Gedichten unterstützt Dehmel diese manchmal „doch etwas gar zu aufdringliche Art, einem rhythmisch beizukommen“ (wie der zartere Falke empfindet), durch allerhand Sperrungen, Ausrufezeichen in Menge und sonderbare Schreibungen („straalte“). Man vergleiche auch etwa den Brief an Kühl vom 21. 10. 06 mit den vielen Unterstreichungen und Gänsefüßchen, die meist nicht Zitate, sondern ironische Hinterbedeutungen und Beziehungsfeinheiten bezeichnen sollen: Jedem Wort wird ein Schlaglicht aufgesetzt, jedes möchte das wichtigste sein, d. h. alle erscheinen gewaltig verstärkt. (Schon Liliencron liebte diese eruptive Schreibweise, die weit vom bloßen Impressionismus wegführt; viele seiner Briefe bezeugen es.)

Dehmel war nicht blind gegen die Gefahren seiner Technik; schon 1892 erkannte er sie und hat seine Haltung gemäß dieser Erkenntnis zu beruhigen gewußt: „Selbstverständlich führt jede Form, auch die eigentümlichste, sobald sie zum Selbstzweck wird, also den Charakter des Einzelfalles außer Rücksicht läßt, zur maniristischen Formlosigkeit, zum gemachten Stil, d. h. Unstil. Daß ähnliche Gefahren auch in meiner Technik liegen, die den Sinnwert und sinnlichen Wert des einzelnen Wortes durch phonetische und rhythmische Beziehungen zu steigern sucht, gebe ich Ihnen ohne weiteres zu ... Denn ich fühle sehr wol, wie leicht mein Streben nach musikalischer Prägnanz unter Umständen gerade das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung zur Folge haben und dem einzelnen Wort seinen vollen inhaltlichen Wert rauben oder zu unnötigen, erklügelten Übertreibungen (sog. ‚Drückern, Knalleffekten‘) verführen kann. Und da ist es mir ungeheuer wertvoll, bei Ihnen Beiden (Liliencron und Falke) zu beobachten, wie weit man mit den Kontrasten des einfachen Wortinhalts kommen und auskommen kann. Denn alle Verschwendung ist poetisch vom Übel.“ (F 2. 3. 92.) Das heißt also: Allzu heftig erzwungene Steigerung und Konzentration schlägt schon wieder in ihr Gegenteil, in Schwächung und Verschwendung, um, eben als Verschwendung der Sparsamkeitsmittel; so daß man, cum grano salis, auf Dehmels Theorie im ganzen wieder sie selber anwenden darf: Wie so manche Theorie erzielt sie die stärksten Wirkungen, wenn sie nicht in extremer, unbedingter Verbindlichkeit, sondern mit der nötigen Freizügigkeit die dichterische Praxis bestimmt.

Bemerkungen.

Zur Umwertung des Impressionismus.

Von
Stephanie Zahorska.

Der Weg, den die Entwicklung der Malerei in letzter Zeit genommen hat, war uns bis jetzt nicht deutlich sichtbar; gleichsam als ob wir an einer Biegung dieses Weges gestanden hätten, die uns den Rückblick verwehrte. Jetzt aber nähern wir uns einem Aussichtspunkt, von dem aus wir die Malerei der letzten Jahrzehnte frei übersehen können: den Impressionismus und sein Verhältnis zu den jetzigen Richtungen.

Die Entfernung zwischen uns und dem Impressionismus wächst. Und Haß und Abwehr, die er seinerzeit erregte, scheinen uns heute fast unsinnig. Haß ist immer noch ein Zeichen der Nähe. Heute können wir dem Impressionismus gegenüber schon eine gewisse Objektivität aufbringen, wenn auch sein Einfluß auf die werdende Kunst vielleicht immer noch größer ist, als wir voraussetzten.

Die übertrieben kriegerische Stellung der anti-impressionistischen Kritik der letzten und vorletzten Jahre erscheint uns jetzt beinahe lächerlich. Ihr Übereifer ist uns zum Beweis ihrer Schwäche und innerlichen Abhängigkeit geworden. Immer stärker drängt sich uns die Überzeugung auf, daß die Kritik des Impressionismus, die unter dem Einfluß der anti-impressionistischen Richtungen entstanden war, von Leuten ausgegangen sein muß, deren Verhältnis zur Welt noch ausgesprochen — impressionistisch war. Das klingt paradox. Und doch kann man sich diesem Eindruck nicht verschließen.

Wir brauchen uns nur darüber klar zu werden, welchen Standpunkt diese Kritik in bezug auf das Verhältnis des Impressionismus zur Natur eingenommen hat. Zum Gemeinplatz, zum geheiligten Axiom, zur Zielscheibe der heftigsten Angriffe wurde die Behauptung, das Verhältnis des Impressionismus zur Natur sei „passiv“, d. h. die Grundlage des Impressionismus sei eine getreue Wiedergabe der Erscheinungen. Auf diesen Punkt zielten die Schlagworte der vom Impressionismus sich abwendenden Richtungen, welche an Stelle einer getreuen Wiedergabe der Natur deren Deformierung verkündeten, wobei sie freilich nicht bemerkten, daß in einer solchen Negierung der Natur im Grunde ebensoviel Abhängigkeit von ihr sich barg, wie in ihrer positiven Bejahung.

Man mußte wahrlich tief im Impressionismus stecken, man mußte die Natur ganz mit den Augen des Impressionisten betrachten, um im Impressionismus die getreue Wiedergabe der Natur zu sehen. Ein Beweis, daß wir uns tatsächlich vom Impressionismus entfernt haben, liegt eben darin, daß er aufgehört hat, uns ein Synonym der sichtbaren Wirklichkeit zu sein. Heute ist jene tiefste Wandlung bereits vollzogen, welche die Grundlage aller Wandlungen im künstlerischen Schaffen ist: die Wirklichkeit hat sich verändert, weil unser Verhältnis zu ihr sich geändert hat. Der Impressionismus deckt sich mit unserer Wirklichkeit nicht mehr, denn unsere Wirklichkeit ist nicht mehr die der Impressionisten.

Undenkbar, daß heute vor Bildern von Monet, Renoir, Sisley oder Degas der Eindruck einer „getreuen Wiedergabe der Natur" zustandekommen sollte. Heute sehen wir in diesen Bildern nur mehr eine spezifische Art, an die Erscheinungen heranzukommen, eine bestimmte Auffassungsweise, ein gewisses System, ebenso willkürlich und einseitig wie jedes andere, dessen Wert im Grunde auf der Folgerichtigkeit seiner Konstruktion beruht, nicht aber auf seinem Verhältnis zur Wirklichkeit. Trotz allem Bewußtsein der Relativität und trotz aller Subjektivität hatten die Impressionisten doch noch einen starken Glauben daran, daß gerade ihre Wirklichkeit die „wirkliche" sei; daß sie, indem sie auf impressionistische Art malten „wie ich es sehe!", tatsächlich alles Sichtbare auf die Leinwand übertrügen. Die die Losung „wie ich es sehe" verkündeten und auf solche Art die ganze sichtbare Wirklichkeit mit der Hand erhaschen zu können glaubten, gaben sich nicht Rechenschaft darüber, wie sehr dennoch der Impressionismus von dem „wie ich es sehe" abstrahierte, wie er durch Selektion aus den Elementen des Sichtbaren nur ganz bestimmte herausholte, um aus ihnen sein geschlossenes System zu bauen.

Das war, wie wir sahen, auch jenen nicht klar, die dem Impressionismus seine unterwürfige Haltung der Natur gegenüber vorwarfen. Sie waren eben im Grunde ihrer — Augen selbst Impressionisten. Sie sahen die Welt noch immer mit den Augen der Impressionisten an und darum fanden sie in deren Bildern ihre eigene sichtbare Welt wieder. — Ich schaue in diesem Augenblick auf eine Landschaft: im Geiste gehe ich alle impressionistischen Bilder mit ähnlichen Motiven durch und keines von ihnen ist imstande, mir das Gesamtbild meiner Gesichtseindrücke wiederzugeben, selbst nicht soweit dies bei einem Gemälde möglich ist. Linien- und Formenwerte — von Wellen, Blättern, Bäumen — sind für mich nicht wegzudenkende Bestandteile dessen, was ich sehe. Ich sehe sie. Hat die Kunst diese Wandlung zum Formensehen bewirkt? Oder ist sie in der Kunst dadurch entstanden, daß sie im Sehen zustandekam? Ich weiß es nicht. Vielleicht eher das erste. —

In all dem wird noch eine Wandlung sichtbar: man könnte sagen, daß unser Verhältnis zum Begriff der Wirklichkeit ein anderes geworden ist. Für Monet und die Betrachter seiner Bilder war die Frage nach dem Verhältnis eines Bildes zur Wirklichkeit immerhin eine sehr wichtige — um nicht zu sagen, die wichtigste überhaupt. Als Monet die Kathedrale von Reims malte, war es ihm doch darum zu tun, die Kathedrale so darzustellen, wie sie ihm unter den gegebenen Bedingungen des Lichtes und der Atmosphäre erschien. Und hätte ein anderer unter denselben Bedingungen von Atmosphäre und Zeit dieselbe Kathedrale anders gemalt, so würden Monet und seine Zeitgenossen gesagt haben, „er s i e h t sie anders", d. h. sie würden im Verhältnis zum Gegenstand, im Anderssehen desselben, die Ursachen des andersartigen Malens suchen.

Für uns, die zeitgenössischen Maler und Betrachter, ist nicht das Verhältnis zum gemalten Objekt, nicht die Art, es zu sehen, absolut entscheidend, und nicht dieses Verhältnis ist in unseren Augen die Ursache, warum ein Bild so und nicht anders gemalt wurde. Die Art, das Objekt zu sehen, spielt sogar in unserem Bewußtsein eine ganz untergeordnete Rolle. Es ist uns vollständig gleichgültig, was und wie der Künstler sieht; uns interessiert nur, was er aus dem Gesehenen — oder sogar aus dem Nichtgesehenen — macht. Und zwar nicht nur deshalb, weil wir nicht naiv genug sind, von der Kunst eine Kopie der Natur zu verlangen, sondern weil wir gleichsam begriffen haben, daß man alles sehen kann, was man sehen w i l l. Für uns hat die Wirklichkeit — und sei es auch nur die sichtbare Wirklichkeit — viel mehr Dimensionen als für die Impressionisten. Von dieser sichtbaren Wirklichkeit trennte die Impressionisten ein dreifaches Hindernis: das Licht, die Atmosphäre und die Subjektivität des Sehprozesses. Die beiden ersten Hindernisse überwanden

sie, indem sie ihre Palette in den Dienst des Lichtes und der Atmosphäre stellten; das dritte Hindernis aber blieb unbesiegt; die Impressionisten malten daher mit dem Vorbehalt, daß ihre Wiedergabe der Wirklichkeit das Produkt eines subjektiven Sehvorganges sei. Uns trennt von der Wirklichkeit viel mehr: vor allem die Überzeugung, daß die Wirklichkeit als Gesamtheit sich gar nicht erfassen läßt und gar nicht wiedergegeben werden kann. Uns kommt die Wirklichkeit vor wie eine unübersehbare Menge von Mosaiksteinchen. Wir streben keineswegs darnach, die sichtbare Wirklichkeit wiederzugeben, selbst nicht mit dem Vorbehalt der Subjektivität; wir beschränken uns ganz bewußt darauf, jene Steinchen herauszusuchen, die für uns Bedeutung haben, oder die uns ganz einfach gefallen. Wir geben nur eine Interpretation der Wirklichkeit, und die Frage nach dem absoluten oder auch nur relativen Wert dieser Interpretation lassen wir dabei ganz beiseite[1]). Jeder einzelne Impressionist gab uns jene sichtbare Welt wieder, die für ihn die wirkliche war. Wir erschaffen uns eine eigene Welt auf der Leinwand, ohne den Anspruch, das Leben in flagranti zu ertappen, aber mit dem einzigen Wunsch, eine bestimmte, eigene, in sich geschlossene Konstruktion zu schaffen. Wir sind uns über unsere Einseitigkeit im Verhältnis zur unermeßlichen Wirklichkeit vollkommen klar und wissen, daß alles, was wir schaffen, im Verhältnis zu dieser Wirklichkeit nur Konstruktion ist, nur System, und unmöglich die Vielheit der Erscheinungen wiedergeben kann. Es handelt sich uns nicht mehr so sehr um das Verhältnis zur Wirklichkeit, als um möglichste Vervollkommnung des Systems, das zu einem Mikrokosmos werden soll.

Ich glaube kaum, daß Vlaminck oder Matisse in ihren Landschaften und Interieurs sich um irgend eine Wirklichkeit kümmerten, sei es auch nur eine subjektive. Vlaminck ist der Schöpfer eines Systems von satten Farben und großen Pinselstrichen. Er beutet die Möglichkeiten aus, die in einem solchen Ausgangspunkt liegen, er spielt mit ihnen, vertieft und bereichert sie und faßt sie schließlich zu einem Ganzen zusammen. Und da er dabei nicht den Weg des logischen Verstandes einschlägt, sondern seine schöpferische Phantasie frei walten läßt, ist sein Bild so voll unerwarteten Reichtums und doch voll innerer Logik, gehalten von eigenen Gesetzen, eine Welt in sich — etwas, das gleichsam nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen, aber nicht Gott selber ist, weil Gott sich nicht abbilden läßt.

Unser Relativismus ist bedeutend größer als der der Impressionisten, welcher uns heute fast naiv vorkommt. Unser Relativismus ist so groß, daß wir uns in der Entwicklungskurve schon unmerklich dem Gegenpol nähern. Da wir nicht mehr glauben, der Welt und dem Leben etwas wirklich nachbilden zu können, da wir die Unermeßlichkeit und das Geheimnis dessen, was „ist", voll empfunden haben, bleibt uns nichts übrig, als in aller Bescheidenheit Systeme zu bauen, neue Wirklichkeiten, welche uns den Genuß des Schaffens geben und die Illusion einer metaphysischen Übereinstimmung.

Zur falschen Auffassung des Verhältnisses zwischen Impressionismus und Wirklichkeit hat noch etwas beigetragen, was man als „Überschätzung der Programme" bezeichnen könnte. Die Kunst der Renaissance entstand unter dem Schlagwort von der Erneuerung des Altertums. Eine lange Zeit mußte vergehen, ehe man erkannte, daß das Schiff, das auf dieses Ziel gerichtet war, einem ganz anderen Hafen zusteuerte. Das eine scheint die Geschichte uns lehren zu wollen, daß ein Programm und seine Verwirklichung zwei verschiedene Dinge sind. Das Programm ist eine Idee und als solche kann es am Entstehen einer neuen Form be-

[1]) Als ich im Jahre 1925 in Paris diese Arbeit schrieb, hatte ich vor allem die Richtungen der französischen Malerei im Auge.

teiligt sein; die Verwirklichung aber ist schon das Leben selbst, in dem bereits eine unermeßliche Zahl anderer gestaltender Faktoren mitwirkt. Eigentlich hat sich die Kritik des Impressionismus zu einer naiven Überschätzung des Programmes verleiten lassen; sie hat nicht erkannt, daß es nur bedingten Wert besaß. Jetzt erst sehen wir ein, wie weit diese Programme und Schlagworte von dem Impressionismus, wie er uns heute erscheint, entfernt sind, und wie schlecht sie sich zum Maßstab des tatsächlichen Geschehens eignen. Damit soll übrigens ein gewisser erläuternder Wert dieses Programmes für uns nicht geleugnet werden, wenn wir auch durchaus behaupten, daß es der Ganzheit der Erscheinungen nicht gerecht zu werden vermochte. Vor allem gibt uns das Programm Aufklärung über den Ausgangspunkt des Impressionismus: den Blick auf die Wirklichkeit in der Z e i t. Es war dies die Entdeckung von der Veränderlichkeit der Erscheinung, je nach dem Augenblick, in welchem wir sie betrachten, also vor allem je nach der Beleuchtung, in der sie sich im gegebenen Augenblick befindet. Aus dieser neuen Art, das Objekt zu betrachten, welches nunmehr nicht nur ein Teil des Raumes, sondern auch ein Teil der Zeit war, entstand die Illusion, es sei jetzt die ganze dem Auge erfaßbare Wirklichkeit eingefangen und auf die Leinwand gebannt worden. Aber schließlich war das doch nur der Ausgangspunkt. Der Impressionismus war eben doch nicht imstande, die Veränderlichkeit der Erscheinungen in der Zeit wiederzugeben, und er konnte es auch nicht, so wie es der spätere Futurismus nicht konnte, und wie überhaupt alle Bestrebungen, das Zeitmoment in die bildende Kunst einzuführen, am eigentlichen Wesen dieser Kunst scheitern müssen.

Es konnte Monet nichts helfen, daß er an dem einen seiner Bilder täglich um elf Uhr malte, das zweite täglich um zwölf auf die Staffelei stellte und das dritte um eins. Das, was im Bilde bleibt, ist immer und von jedem Gesichtspunkt aus nur Raum; die fließende Zeit aber ist keine Zeit mehr, sobald sie aufgehalten wird und stillsteht. Heute ist es uns vollständig gleichgültig, ob ein Bild um elf oder um zwölf Uhr gemalt wurde. Der Ausgangspunkt von Monet, sein Erhaschen des Objektes in der Zeit, hat schließlich nur den Wert des erregenden Momentes, das uns auf das Eigentliche bringt: auf die Farbe.

Für uns ist also der Impressionismus nicht so sehr ein Synonym der Wirklichkeit, als der Ausdruck eines ganz besonderen Standpunktes: er betrachtet die Welt ausschließlich mit bezug auf die Farbe. Die Exklusivität dieses Standpunktes ist offenbar nur die Bestätigung dafür, wie sehr wir es hier mit einem „System" zu tun haben und nicht mit der Passivität einer getreuen Wiedergabe. Teilweise mußte das sogar den Impressionisten zum Bewußtsein gekommen sein, wenn Manet behaupten konnte, das Modellieren sei die Sache des Bildhauers, nicht des Malers. Für Manet bedeutete also, obwohl er doch nicht ganz Impressionist war, die Malerei ein Erschauen der Welt als Wunder der Farbe. Alles andere tritt zur Seite; alle Kräfte konzentrieren sich darauf, nach Mitteln zu suchen, um diesem Weltgefühl Ausdruck zu verleihen. Dieses Schauen auf die Welt als Farbe ist ja übrigens keine Erfindung der Impressionisten. Und sogar dieses Abstrahieren von allem anderen, dieses nur durch die Farbe Sehen hatte sich in der europäischen Malerei schon vor dem Impressionismus im Laufe von fast zwei Jahrhunderten allmählich vorbereitet — mit Unterbrechungen, Rückschlägen und verschiedenen Wandlungen. Der Impressionismus aber hat neue Farben entdeckt, ein n e u e s K o l o r i t d e r W e l t. Er hat die beleuchtete, schimmernde, helle, sonnige Welt entdeckt; und, was das wichtigste ist, er hat entdeckt, daß über den scheinbaren Dissonanzen der aufeinanderprallenden Farben ein neues Gesetz der Harmonie steht. Er hat — obwohl er auch hierin natürlich Vorgänger hatte — einen neuen Weg zur Schaffung einer Einheit im Widerstreit gefunden.

Renoir ist nicht der Schöpfer des Impressionismus und wird in vieler Hinsicht von anderen überflügelt. Und doch hat sich in ihm gleichsam die ganze Poesie des Impressionismus konzentriert, und er ist es, der in diesem Gesang den höchsten Ton angestimmt hat. Ihm wird die verzauberte Welt der Farben schon zu einer Märchenvision, unerfaßlich in ihrem Reichtum und verwirrend mit ihrem Glanz. Bei Renoir, mehr noch als bei den anderen Impressionisten, verschwinden alle stofflichen Unterschiede zwischen den Gegenständen. Es wird gleichgültig, ob er einen Frauenkörper oder einen Baum malt; er erhebt, unabhängig vom Gegenstand, jeden Farbenwert derart in den Superlativ, umgibt ihn mit solchem Glanz und solcher seidigen Weichheit, daß in dieser Überwelt der Farbenwerte alle stofflichen Unterschiede schwinden, und nur die autonome Differenzierung der Farbentöne übrigbleibt. In der Subtilität seines Farbenempfindens ist Renoir der Erbe der Watteau und Fragonard, in seiner Farbenskala ist er neu und bringt das zum Ausdruck, was uns der Impressionismus Neues gab. Aber wie sollten wir heute bei Betrachtung eines Renoir zu der Ansicht kommen, es handle sich hier um eine Wiedergabe der Natur? Das ist eine Welt für sich, mit der Wirklichkeit nicht mehr verbunden, als alles, was aus Menschenhand hervorgeht; nicht mehr als etwa die Welt des Fragonard oder des Corregio. Das berühmte Malen in der Sonne — „beim Malen muß man schwitzen!" —, das den Ruf des Impressionismus als eines Kopisten der Natur zu befestigen schien, war eigentlich nur ein unschuldiges Mittel, sich die Aufgabe zu erleichtern, war dasselbe wie z. B. für den Kubisten Zirkel oder Lineal. Wenigstens können wir heute die Sache so auffassen, denn wir können ja unmöglich daran glauben, daß es sich tatsächlich um die Morgenstimmung der Kohlköpfe oder um Pantoffel im Abendrot gehandelt habe. Das Abstrahieren vom Stofflichen ist übrigens wiederum ein Umstand, der sich mit den realistischen Voraussetzungen der Impressionisten schwer in Einklang bringen läßt. Die Dinge verlieren in ihrer Auffassung nicht nur die greifbare Form, sie verlieren auch ihre körperliche Schwere und jedwede Differenzierung der materiellen Qualität. Man könnte fast von einer Dematerialisierung der Materie sprechen, die den impressionistischen Bildern sehr oft den Charakter gänzlich irrealer Vision verleiht. Die abstrakte Malerei, deren Erfindung sich die Kubisten und Expressionisten rühmen, ist von diesem Standpunkt aus die unmittelbarste Konsequenz dieser impressionistischen Entmaterialisierung der Dinge*).

Das eigentlich malerische Problem der Impressionisten ist die Einheitlichkeit der Farbengebung. Es handelt sich darum, im unermeßlichen Reichtum der Farben nicht unterzugehen, nicht den Zusammenhang zwischen den einzelnen Tönen zu verlieren. Die früheren Maler kamen zu dieser Einheit, indem sie Untermalung in einer bestimmten Farbe, z. B. in Braun, anwandten, die dann alle anderen Farben durchdrang. Die Impressionisten haben begriffen, daß man zwar auf solche Art leichter zu einer Einheitlichkeit des Kolorites gelangt, diese Einheitlichkeit aber

---

*) Interessant ist übrigens auch der Umstand, daß der ganz moderne Realismus, dem es gerade um die Wiedergabe der stofflichen Verschiedenartigkeit der Dinge am meisten zu tun ist, in diesen seinen Bemühungen ebenfalls, wenn auch nur mittelbar, an den Impressionismus anknüpft. Zum Hervorheben des Materiellen dient ja nicht nur die Farbe, als solche, sondern vorwiegend die Art des Farbenauftrags, die Faktur. Und obwohl das Problem der Faktur am umfangreichsten erst durch die Kubisten überdacht und bearbeitet wurde, so sind es doch vor allem die Impressionisten, die eine Bereicherung und Differenzierung der Faktur in die Malerei hineinbrachten (ohne dabei an realistische Tendenzen zu denken) und so die Basis für die kubistischen und späteren Experimente in dieser Richtung geschaffen haben.

vielfach mit der Intensität der Farbenskala teuer genug erkauft. Sie hatten ja ihre unmittelbaren Vorgänger vor Augen, die Schule von Barbizon und die klassisch-romantischen Epigonen von Ingres und Delacroix. Es gehörte immerhin viel Mut dazu, mit lärmenden Farben zu operieren, die durch keine „Sauce" mehr verbunden waren, den sicheren Boden der Untermalung zu verlassen und sich dennoch im Gleichgewicht zu halten. Die Beobachtung der Natur zu gewissen Tageszeiten bildete allerdings eine Art Hilfsmittel, durch das es leichter möglich wurde, verschiedene Farbentöne durch eine einheitliche Skala von Hell und Dunkel hindurchzuführen und Valeurs zu bilden, um auf diese Weise eine gewisse Einheitlichkeit im Kolorit zu erreichen.

Aus diesem ausschließlich und speziell den Farben geltenden Standpunkt der Impressionisten müssen notwendig die besonderen Gesetze der impressionistischen Bildkomposition folgen. Die — immerhin schöpferische — Einseitigkeit dieses Standpunktes erklärt die „Fehler" der Komposition.

Eines der Hauptargumente der zeitgenössischen und früheren Kritik des Impressionismus bestand darin, daß die Impressionisten ihre Bilder angeblich überhaupt nicht komponierten; ein Vorwurf, der sehr gut zu dem ersten, eben besprochenen paßt und der schlagende Beweis dafür sein sollte, daß der Impressionismus sich in sklavischer Abhängigkeit von der Realität befand und auf die Komposition, also auf die Grundlage einer Autonomie der Kunst, verzichtete. Und doch war dieser Vorwurf, wie mir scheint, großenteils ungerechtfertigt. Man muß wohl erwägen, ob es sich beim Impressionismus um das Fehlen der Komposition handelt oder nicht vielmehr um einen besonderen und einseitigen Bildaufbau, der aus dem prinzipiellen Standpunkt konsequent hervorgeht. Ein Vorbehalt muß jedenfalls gemacht werden: Ich spreche hier von den führenden Impressionisten, die große Künstler sind; ich spreche nicht von der Schar ihrer unschöpferischen Begleiter. Diese fallen unter das Kapitel „Die verhängnisvollen Einflüsse der impressionistischen Idee auf die Massenproduktion". Aber das gehört nicht hierher.

Die Komposition eines impressionistischen Bildes muß offenbar vor allem auf der Farbenkomposition beruhen. Alles andere tritt naturgemäß in den Hintergrund. Es ist nicht meine Absicht, den Standpunkt des Impressionismus zu dieser Frage hier vollständig darzulegen. Ich möchte nur auf einige wichtige Punkte hinweisen.

Die von den Impressionisten angewandte divisionistische Technik ist allgemein hinlänglich bekannt. Es verdient jedoch Beachtung, daß das Operieren mit dem Auflegen kontrastierender Farben hier nur als ein gewisses technisches Hilfsmittel auftritt, um die Skala der Farbentönungen zu bereichern. Dabei kann jedoch das Bild, was den Gesamteindruck der Farben betrifft, vollständig kontrastlos angelegt sein. So kann z. B. ein Bild eine Symphonie in Grün und Gold sein und mit seinen allmählichen Übergängen von Ton zu Ton, von Farbe zu Farbe, einen kontrastlosen Eindruck hervorrufen, während der Maler, um diesen Eindruck zu erzielen, alle möglichen Farben kontrastierend verwendete. Man muß daher diesem Kontrast im technischen Sinne eine zweite Art von Kontrast gegenüberstellen: den Kontrast in der Komposition. Dieser greift eigentlich viel tiefer in das Problem vom Aufbau des Bildes ein als jener. Es könnte überflüssig erscheinen, zwischen diesen beiden Arten von Kontrasten einen Unterschied zu machen. Tatsächlich handelt es sich um den verschiedenen Ausbau desselben Gedankens: daß der Kontrast einerseits nur als Bereicherung der Farbenskala verwendet wird, und daß er andererseits als Prinzip der Farbengebung zur Anlegung von kontrastierenden Flächen auf der ganzen Bildebene führt. Daß aber dennoch ein Unterschied besteht, zeigt uns die Geschichte des Impressionismus. Es fällt auf, in wie geringem Maße die Impressionisten anfangs den kompositionellen Kontrast verwendeten. Wie wenige rote

Blümchen der Anfänger Monet sich in den grünen Rasen zu setzen getraut, obwohl das reiche Grün dieses Rasens eben durch Auflegen von kontrastierenden Farben erreicht worden ist. Und wie viele Bilder von Monet gibt es, die in der Komposition fast gar keinen Kontrast aufweisen, jedoch mit der divisionistischen Technik operieren. Nur allmählich ziehen die Impressionisten die Konsequenzen aus dem von ihnen erfundenen Prozeß, und nur allmählich wagen sie es, von der Wandlung in der Technik zu tieferen Wandlungen überzugehen, die den Aufbau des Bildes betreffen. Erst der Nach-Impressionismus und die neuesten Richtungen haben die letzten Konsequenzen aus diesem Wandlungsprozeß gezogen. So baut z. B. Gauguin seine Bilder aus großen blauen, gelben, roten und grünen Flächen auf, die ohne Übergang nebeneinander liegen. Die Komposition des Bildes fußt auf dem Kontrast, dagegen ist die divisionistische Technik ganz fallen gelassen — das Abschattieren innerhalb einer Farbe wird ausschließlich durch Mischen der Farben erreicht. Der Kontrast hörte also auf, technisches Hilfsmittel zu sein, er wurde zum selbständigen Vermittler künstlerischen Ausdrucks, zu einem neuen formalen Element.

Trotz ihrer Technik standen die Impressionisten prinzipiell noch auf dem Boden des Kolorismus, d. h. des allmählichen Überganges von Ton und von Farbe zu Farbe. (Ich sage „prinzipiell" — d. h. also: nicht unbedingt.) Aber ihr technischer Prozeß wird zum Ausgangspunkt einer neuen Auffassung vom Aufbau des Bildes und führt zu einem neuen Typus der Polychromie, d. h. zum Aufbau des Bildes aus mehr oder weniger kontrastierenden Flächen. Der Pointillismus, als ausdrücklichste Formulierung der divisionistischen Technik, wird gleichsam zu einem Grenzfall. Bei ihm ist die Zusammenstellung kontrastierender Flecken nicht mehr ein technisches Prinzip, das dem Kolorismus dient; durch ihre Klarheit, Deutlichkeit und Exklusivität wird sie teilweise schon zum Kompositionsprinzip. Schließlich ist aber dieser Entwicklungsprozeß vom Kolorismus zur Polychromie noch keineswegs beendet. Und es läßt sich nicht einmal voraussehen, ob er sich überhaupt vollenden wird und ob dieses polychrome Prinzip des Bildaufbaues in der Malerei der nächsten Zukunft siegen wird. Es sieht aus, als ob dies nicht der Fall sein sollte. Tatsache ist jedenfalls, daß dieses Prinzip zutage trat und vom Impressionismus in gerader Linie über den Pointillismus und verschiedene Arten des Nach-Impressionismus auf den Kubismus und die anderen Richtungen der sog. Avantgarde überging. Und auch das ist Tatsache, daß der Impressionismus — von diesem Standpunkt aus und in dieser Hinsicht — nicht als eine feindliche Richtung aufzufassen ist, sondern als die Grundlage, auf der die Bestrebungen der neuesten Richtungen fußen. Darum schien es mir unerläßlich, auf den „Kompositionskontrast" des Impressionismus hinzuweisen.

Es darf übrigens nicht vergessen werden, daß die Impressionisten noch einen anderen Typus des Kontrastes anwandten: den Kontrast zwischen Hell und Dunkel, zwischen Licht und Schatten. Allerdings waren nicht sie dessen Entdecker, da ja — wenn wir die frühere Geschichte dieses Problemes übergehen — diese Frage schon vom XVI. Jahrhundert an eine der wichtigsten in der europäischen Malerei ist. Doch ist es interessant, den Unterschied in Auffassung und Lösung dieser Frage vom Gesichtspunkt der Komposition aus festzustellen. Wenn gefährliche Zusammenstellungen erlaubt sind, können wir z. B. Rembrandt zum Vergleich heranziehen. Rembrandt komponiert sein Bild, indem er vom dunkelsten Grund ausgehend, es allmählich immer mehr erhellt und — meist gerade in der Mitte des Gemäldes — zum hellsten Punkt gelangt. Die ganze Fläche der Leinwand bildet somit einen einheitlichen Aufschwung von der ganz dunklen Peripherie bis zum ganz hellen

Mittelpunkt, was sich graphisch durch die Gestalt einer Wellenlinie ⌒ oder ◡ ausdrücken ließe. Dasselbe Prinzip, nur in einer anderen Tonart durchgeführt und nicht so — fast mystisch — vereinfacht, finden wir auch bei anderen Malern des Helldunkels. Es sind dann eine, zwei, drei, manchmal sogar mehr solcher Wellen vorhanden, und der sanfte oder lebhafte Rhythmus dieses Wellenschlages, in Moll oder in Dur, je nach der Farbenskala, stellt eben das Prinzip des Bildaufbaues dar, den tiefsten Inhalt ihrer Form. Der Impressionismus steht in dieser Beziehung auf einem sonderbar isolierten Standpunkt. Isoliert nicht nur in bezug auf die Art der Farben, in der er seinen helldunklen Rhythmus durchführt, sondern auch in bezug auf das Kompositionsprinzip. Die — immer farbigen — helldunklen Flecke hüpfen in unaufhörlicher Bewegung einer neben dem anderen auf der ganzen Fläche des Bildes*). Meist sind keine großen Wellengänge da, die das ganze Bild in zwei, drei oder vier Kompositionsmassen teilen. Es ist vielmehr ein unaufhörliches Pulsieren kleiner Wellen, ein Rhythmus, der, graphisch festgehalten, so aussehen würde:

Kann es nicht eben deshalb scheinen, als ob überhaupt kein Kompositionsprinzip vorhanden sei? Allerdings, wenn wir unter Komposition nur jenen Vorgang verstehen wollen, bei dem unter Einschachtelung der kleineren Elemente in immer größere, schließlich mehrere geschlossene Kompositionsmassen entstehen, dann ist die Mehrzahl der impressionistischen Bilder überhaupt nicht komponiert. Ihre kleinsten Teile fügen sich nicht zu Größen höherer Ordnung zusammen, bilden keine abgeschlossenen Kompositionsmassen. Wenn wir jedoch unter fehlender Komposition das Fehlen jeglicher Gesetzmäßigkeit im Aufbau des Bildes verstehen, dann haben wir gar keinen Grund, die impressionistischen Bilder als nicht komponiert anzusehen.

Betrachtet man die Bilder von Monet aufmerksamer, so fühlt man deutlich, daß hier nicht Willkür am Werke ist, nicht Mangel an Ordnung und Prinzip, sondern ein kurzwelliger, schnellpulsierender, lebhafter Rhythmus, unter dessen scheinbarem Chaos sich dennoch eine innere Gesetzmäßigkeit verbirgt.

Das oben gezeichnete Schema sollte nur dem Ausdruck eines schwer in Worte zu fassenden Gedankens nachhelfen und ist selbstverständlich unzureichend. Denn erstens malten bekanntlich die Impressionisten ihre Bilder nicht flach, sondern räumlich. Jener Stakkato-Rhythmus, um den es sich hier handelt, liegt also nicht in der Ebene, wie wir dies schematisch dargestellt haben, sondern vertieft sich in den illusorischen Raum des Bildes hinein; er bildet gewissermaßen die kontrapunktische Begleitung zur eigentlichen Melodie. Diese Melodie ist: die Illusion des unendlichen Raumes im Bilde. Zweitens — und das ist das Wichtigste — besteht dieser Rhythmus nicht nur in der Amplitude der Wellen, sondern auch in ihren verschiedenen Farbenwerten. Alle diese dunklen und hellen Flecke sind doch immer noch Farbe — verschieden im Ton und in der Intensität —, sie sind also nicht nur Quantität, sondern auch Qualität. Um diesen gesetzmäßigen Rhythmus der Flecke im Raum des Bildes und auf seiner Fläche durchzuführen, bedurfte es einer ausgezeichneten Kenntnis von den Eigenschaften der Farben, besonders jener, welche

*) Es ist bekannt, daß die Impressionisten graue, schwarze und braune Farben vermieden und sie durch bunte Farbenqualitäten ersetzten. Die Aufhellung der Farbenskala war eines ihrer größten Verdienste. Die dunkelsten Teile eines impressionistischen Gemäldes sind immer noch „farbig“ — ihre Schatten sind blau, violett, grau, grün usw., aber immer farbig, nie farblos. Darin zeigt sich eben die Lebhaftigkeit ihrer koloristischen Vision, die das ganze Bild mit Freude an der Farbe durchtränkt.

wir das Hineinfallen und Hervortreten der Farbe nennen, und einer anderen, die man als Schwere der Farbe bezeichnen könnte. Somit kann man hier sehr wohl von Gesetzmäßigkeit und von „Komposition“ sprechen. Die Impressionisten verwendeten keine größeren Kompositionsmassen und brauchten daher auch kein Gleichgewichtsverhältnis zwischen ihnen herzustellen; vielmehr zerlegten sie die Kompositionsmassen in deren kleinste Bestandteile, in einzelne Flecke, und wogen eben diese kleinsten Elemente gegeneinander ab. Vor allem waren sie auf das Hineinfallen und Hervortreten der Farbe bedacht: sie prüften die Schwere der Farbe und schufen so eine Art von Organisation und eine Art von Gleichgewicht. Sie erwiesen sich im Verhältnis zum Problem der Komposition ebenso als Analytiker wie im Verhältnis zur Farbe und zerlegten das zusammengesetzte Ganze in seine elementarsten Bestandteile. Es kam gleichsam zu einer Atomisierung des Bildes. Der hierarchische Aufbau des Bildes, die Einschachtelung der kleinen Einheiten in immer größere wurde gänzlich fallen gelassen. Tatsache ist jedoch, daß von einer gänzlichen Verwerfung jeglicher Gesetzmäßigkeit nicht die Rede sein kann. Es trat eben an die Stelle der alten eine neue, einfachere Gesetzmäßigkeit. Zur komplizierten Wissenschaft des Abwägens der Farbenflecke fügten die Impressionisten noch viele neue Errungenschaften hinzu, die dann von den nachimpressionistischen Richtungen entwickelt wurden, und auf die die neuesten Richtungen sich stützten, — ja die sie sogar als die wichtigsten Grundsätze des Bildaufbaues annahmen. — Hier muß allerdings zugegeben werden, daß sich dieses nur scheinbare Chaos, voll innerer Gesetzmäßigkeit, unter den Händen unbegabter Nachahmer sehr oft in ein wirkliches Chaos verwandelt hat, wenn der Maler keine eigenen Gesetze schaffen konnte und sie auch nicht aus den Werken seiner Meister abzulesen verstand. In dieser Hinsicht trifft die Impressionisten eine große Schuld: sie waren schlechte und leichtsinnige Lehrmeister.

Auch möchte ich keineswegs behaupten, daß jener nicht zentralisierte Rhythmus, von dem wir sprachen, das einzige Prinzip in der Komposition des impressionistischen Gemäldes sei. Bei Renoir, besonders in seiner mittleren und letzten Schaffensperiode, findet sich sehr häufig ein stark zentralisierter Kompositionstypus; er schafft größere Einheiten, abgeschlossenere Gruppen, und gibt eine Wellenlinie von großer Amplitude. Manchmal umgibt er zwei solche Zentren mit einer Sphäre des Stakkato-Rhythmus aus kleinen ausbalancierten Farbenflecken und verbindet auf diese Weise in einem Bilde zwei Melodien und zwei Rhythmen. Sogar bei Monet, der das typische Beispiel für die Anwendung des besprochenen Kompositionsprinzips ist, kommen Bilder vor, deren Aufbau sich auf das Gleichgewicht zweier oder dreier größerer und in sich abgeschlossener Kompositionsmassen stützt. Und dennoch finden wir sowohl bei Monet als auch bei Renoir, Sisley, Pissaro und anderen mehr oder weniger häufig jenes Prinzip des Stakkato-Rhythmus. Die verschiedenen Abwandlungen und Grade dieses Prinzips aufzeigen wollen, hieße eine Geschichte des Impressionismus schreiben. Hier soll nur gezeigt werden, daß man dort, wo die Anwendung der altbekannten Prinzipien aufhört, und scheinbar vollkommene Regellosigkeit einsetzt, bei näherer Betrachtung dennoch ein neues Prinzip erkennt. Und gerade darum, weil es in einem gewissen Grade neu ist und aus der ganzen Denkweise des Impressionismus logisch hervorgeht, kann man es als impressionistisch par excellence bezeichnen. Damit wäre der Vorwurf der vollständigen Programmlosigkeit des Impressionismus in dieser Beziehung prinzipiell zurückgewiesen.

Wir wollen hier den Aufbau des impressionistischen Bildes nicht weiter analysieren. Aus dem Gesagten geht schon deutlich hervor, daß die Vorwürfe, die man dem Impressionismus wegen des Mangels an Komposition seiner Bilder machte,

etwas oberflächlich waren und vor allem durch die Anwendung eines falschen Maßstabes entstanden. Forderungen, die ganz anderen Gesichtspunkten entsprangen, wurden auf den Impressionismus übertragen, und die impressionistischen Bilder wurden an Bestrebungen gemessen, die dem Impressionismus selbst ganz ferne lagen. Man ging dabei so ähnlich vor wie die Historiker, welche gotische Malereien vom Standpunkt der Renaissance aus betrachteten und dabei natürlich nichts als Mängel und Unreife entdeckten. Es muß endlich eingesehen werden, daß der größte Teil aller feststehenden Regeln und die aus ihnen hervorgehenden Postulate nur Ausdruck eines sozusagen aktuellen Standpunktes sind; sie sind nur gerechtfertigt, soweit sie zur Schaffung eines neuen aktuellen Programmes dienen, besitzen aber nicht unbedingten Wert und sind nicht als ein für allemal gültiger künstlerischer Maßstab zu betrachten. Ein halbwegs objektiver Standpunkt erfordert, daß man sich auf den Boden der betreffenden Richtung und ihrer Voraussetzungen stelle, wenn es auch gewiß erlaubt ist, den Unterschied zwischen den aktuellen Voraussetzungen und den Voraussetzungen des untersuchten Phänomens aufzuweisen.

Es mußte betont werden, daß der Impressionismus zum Problem der Komposition und zur Lösung dieses Problems Stellung nimmt und nehmen muß. Aber wir haben es hier mit einer Komposition zu tun, die mit den Voraussetzungen des Impressionismus im Einklang steht und daher ebenso einseitig ist wie diese. Vor allem und ausschließlich ist sie Komposition der Farbe. Alles, was mit der im Bilde vorhandenen Linie zusammenhängt, abgeschlossene Flächen, abgegrenzte Massen, alles das, was in des Wortes engerer Bedeutung die Elemente der Form ausmacht, das alles existiert für den Impressionisten nicht und kann daher bei der Komposition seines Bildes keine Rolle spielen. Der Impressionismus als Prinzip führt nicht zum Fehlen der Komposition, jedenfalls aber zu einer besonderen Art und Einseitigkeit derselben. Überhaupt war der Standpunkt des Impressionismus mehr analytisch als synthetisch, und darum hat auch sein Verhältnis zur Komposition diesen vorwiegend analytischen Charakter.

Angesichts des Gesagten und besonders nach unserer Auffassung vom Verhältnis des Impressionismus zur Wirklichkeit mag die Frage des vielverschrieenen Realismus der Impressionisten unklar erscheinen. Ich will mich hier nicht an eine Definition des Begriffes Realismus wagen, der ebensooft gebraucht wie mißbraucht wird. Das Beispiel des Impressionismus ist wieder ein Beweis dafür, wie bedingt der Begriff ist, und wie beschränkt seine Anwendung sein muß. Wenn wir es als Tatsache hinnehmen, daß die Impressionisten sich selbst für Realisten hielten und als solche gelten wollten, so können wir vor allem feststellen, daß das Bündnis des Impressionismus mit dem Realismus eher eine Art wilder Ehe war, das heißt eine Verbindung von sehr bedingter Dauerhaftigkeit und bedingten Verpflichtungen. Das Beispiel Renoirs beweist, daß es einen Impressionismus geben kann, der mit Realismus nichts zu tun hat — denn meiner Meinung nach ist Renoir nicht mehr Realist gewesen als z. B. Watteau. Die Beimischung realistischer Tendenzen kann mehr oder weniger stark sein; jedenfalls hängt sie mit dem Impressionismus, d. h. mit seinem formalen System, durchaus nicht unbedingt zusammen. Ich würde die Behauptung wagen, daß für unser Empfinden z. B. die Schule von Barbizon unzweifelhaft dem Realismus näher steht als der Impressionismus; daß ihr formales System uns weniger abstrakt erscheint und eine stärkere Tendenz zur Lebenswahrheit besitzt. Man kann sich sehr gut mystische oder andere Phantasmagorien impressionistisch gemalt denken, was ja übrigens die Werke der deutschen Expressionisten in die Tat umgesetzt haben. Der Begriff Realismus im Verhältnis zum Impressionismus bezeichnet eher eine gewisse historische Position und ein bestimmtes Verhältnis zum Thema. Er wird daher vor allem zum Ausdruck des Protestes gegen

den noch zu Beginn des Impressionismus offiziellen Akademismus. Hierdurch wird die Tendenz des Impressionismus dazu bestimmt, in ihr Kunstbereich neue Themen aufzunehmen, die der Akademismus noch nicht anerkennt, beziehungsweise eine neue Art, die alten Themen zu behandeln. Ihre neuen Themen suchen die Impressionisten im gewöhnlichen Leben. Während für die Akademiker die Frau mehr oder weniger antike Heroine sein mußte, kann sie für die Impressionisten das erste beste Modell sein. Während bei den Akademikern das psychologische Motiv ein Gefühlszustand sein mußte, der über die Sphäre des Alltäglichen hinausging und die Grenze des Pathetischen überschritt, nahmen die Impressionisten ihre psychologischen Motive gerade aus dem anspruchslosen Alltag, indem sie aus dem ruhigen passiven Durchschnittsdasein die psychologische Quintessenz zu gewinnen suchten. Und während schließlich die Akademiker symbolische Menschen vor einem Hintergrund bedeutungsarmer anderer Erscheinungen aufstellten, gaben die Impressionisten alle Erscheinungen gleichwertig wieder, also Landschaften, Interieurs usw. ebenso wie Menschen; sie vernichteten damit die Vorzugsstellung des Menschen im Bilde, vernichteten den klassischen Anthropozentrismus, indem sie alle Motive gleichwertig in ihre Rechte einsetzten. Wenn man die Sache vom historischen Standpunkt aus betrachtet, so hatten die Impressionisten also das Recht, sich Realisten zu nennen — wobei das Vorrecht, den Realismus zuerst im XIX. Jahrhundert eingeführt zu haben, natürlich der Schule von Barbizon gebührt. Sie hatten dazu dasselbe Recht, wie z. B. das italienische Quattrocento im Verhältnis zum Trecento, und sie können für uns ebenso bedingt Realisten bleiben, wie z. B. Masaccio oder Castagno. Das impressionistische System an sich erscheint uns jedoch heute keineswegs als das dem Realismus am nächsten stehende, wie bereits ausgeführt wurde.

Mit diesen Bemerkungen über den Impressionismus, die übrigens nur ein Ausschnitt aus einer größeren Arbeit sind, wollten wir keineswegs das Verhältnis des Impressionismus zur Kunst der Gegenwart in seiner Gesamtheit behandeln. Es war uns nur darum zu tun, den Impressionismus als Phänomen möglichst unparteiisch zu betrachten. Eine möglichst objektive Umwertung erscheint uns notwendig, nicht nur zum Verständnis seiner historischen Bedeutung, sondern auch zum Verständnis des Anteils, den er am Entstehen der neuesten Richtungen in der Malerei hatte. Und diesen Anteil des Impressionismus am Werden der neuen Kunst halten wir für wesentlicher und bedeutungsvoller, als man bei oberflächlicher Einschätzung annimmt.

Gedanken über die zeitgenössische Baukunst.

Von

Dolf Sternberger.

Ein Versuch, über Zeitgenössisches zu sprechen, ist heute einer großen Gefahr ausgesetzt. Der Gefahr, Gegenwart als Verlängerung der Geschichte zu verstehen, und das Zeitgenössische als ein Neues, „Individuelles" im Sinne der Geschichtstheorie: vorhanden, in sich selbst gründend, ohne über sich hinauszuweisen, eigentlich nur noch betracht- und beschreibbar. Als gegenwärtige Menschen jedoch sind wir nicht in einer Gestalt, dem Ganzen einer Ausdruckswelt — sei es auch die „unserer Zeit" oder „unserer Generation" — einbezogen, die neben anderen Welten stehend, nur wie zufällig gerade gegenwärtig hieße; wir verstehen uns als Gegenwärtige vielmehr gegenwärtig in einer S i t u a t i o n. Damit ist etwas bezeichnet, was es in der ganzen angeschauten Geschichte nicht gibt, und was darum jeder

historischen Einstellung verschlossen bleibt. Das Wort enthält eine prinzipielle Unabgeschlossenheit, Offenheit, Geöffnetheit in einen Horizont von Möglichkeiten hinein, das ist in Zukunft.

Diese Bemerkungen unternehmen es, die von der historischen verweilenden Betrachtung spezifisch unterschiedene Methode der interpretierenden Umschau in der Situation anzuwenden, — der Interpretation, die nicht als zweiter Zugriff „hinter" das schon beschriebene Objekt zu kommen sucht, sondern die das Medium ist, in dem wir von Anfang an das Zeitgenössische sehen, das niemals fertiges Objekt ist, sondern immer schon durchdrungen, irgendwie verstanden, aufgelöst und hinweisend auf den Horizont der Möglichkeiten.

Es ist das Augenfälligste am neuen Bauen, daß dem Gebiete nach sein ganzes Gewicht im Verkehrs-, Industrie- und Wohnbau liegt, und daß von da aus allein die Versuche einer Gesamt-Durchdenkung und Durchformung der Stadt unternommen werden, daß hingegen diese Sicherheit fast gänzlich fehlt gegenüber bislang zentralen Bauaufgaben wie Theater und Kirche. Also: Die Bautätigkeit zielt in großem Maßstabe auf die Gestaltung der Räume des Arbeitens und Wohnens, auf die Erfassung der Alltäglichkeit unseres Daseins, nur peripher hingegen auf Räume der Feier, der Vergnügung (des Genießens) und der Repräsentation. Dies schon ist von ungeheurer Bedeutung, was der Versuch einer soziologischen Analyse zur Anschauung bringen soll. Den gemäßesten Ansatzpunkt dazu bietet der Wohnbau, in dem sich die Umwälzung am schlagendsten dokumentiert.

Im Mittelpunkt der Arbeit an der neuen Wohnung stehen die Gedanken des Baus erstens von großen Siedlungskomplexen und zweitens von Mietshausblocks, diese zwar in der zuerst in Holland gefundenen Gestalt, die sich durch die völlig gleichförmige Durcharbeitung ihrer Elemente, der Wohnungen und Zugänge, und durch die Anlage des Ganzen um einen großen gemeinsamen Hof auszeichnet. Auch diese Idee des Blockes, der etwas ganz anderes ist als die Anhäufung einer möglichst großen Zahl von Wohnungen auf einem gegebenen Grundstück mit Fassaden nach außen, läßt sich so als eine spezifisch zeitgenössische ansehen. Diese beiden großen Ideen, die Reihung von Kleinwohnungen in Siedlungen und der Wohnblock als zentrale Ideen der zeitgenössischen Architektur, machen, wie mir scheint, mehr als irgend etwas anderes im Bereich unserer Umschau diejenige soziale Struktur sichtbar, die wir Masse nennen.

Ebensowenig wie es nun angeht, dies noch ganz unbestimmte Ergebnis voreilig auf das Konto eines abstrakten Kollektivismus zu schieben, der sich rein reaktiv gegen den ebenso abstrakten Individualismus des 19. Jahrhunderts stelle, ebensowenig ist es allerdings möglich, in ihm das Produkt der Aktivierung einer bestimmten Schicht oder Klasse als solcher zu sehen. Mag auch faktisch das Proletariat oft das Hauptkontingent der Wohner und Siedler stellen, so kommen wir doch mit dieser Tatsache der Masse als Struktur nicht näher. Diese Masse ist nicht Klasse, sie ist aber auch nicht etwa Volk: Dagegen spricht ja schon die völlige Internationalität der gegenwärtigen architektonischen Tendenzen, die ungefähr gleichzeitig in Amerika, Holland, Österreich, Deutschland und Frankreich eingesetzt haben.

Einen Hinweis auf die differenziertere Kennzeichnung des Massenphänomens gibt der technische Terminus „Serienhaus". Die Möglichkeit der Aufreihung der prinzipiell endlosen, freilich nach Terrain und Verkehrsbedürfnis gruppenmäßig gegliederten, die Wiederholung eines und desselben Elements, nämlich der Hausform,

die Möglichkeit überhaupt dieses Gedankens des Haustyps gründet in der Gleichförmigkeit der Alltäglichkeit, soweit sie eben Wohnen ist. Und die Freiwerdung dieser Gleichförmigkeit, ihr Heraustreten in die Form des Hauses und der Hausgruppe selbst wiederum gründet in einer ganz bestimmten Anschauung davon, was ein Haus sei und was Wohnen bedeute. In dem also, was man die neue Wohngesinnung genannt hat, und worüber ja der heftigste Streit entbrannt ist. Das ebenso radikal klingende wie mißverständliche Programmwort, das Le Corbusier zuerst 1921 in seinem „Esprit nouveau" verkündete, und das seitdem auch von ihm selbst oft wiederholt wurde: „Nein, das Haus ist eine Wohnmaschine!" war schon so stark mit Polemik und mit dem Pathos des Maschinenfreundes geladen, daß es von den verschiedensten Seiten den lebhaftesten Widerspruch hervorrufen mußte: Der nächste und privateste Lebensraum — so warf man ihm entgegen — die eigenste Sphäre des Individuums, die Wohnung, werde nun auch noch der Mechanisierung und Uniformierung unterworfen, werde gar der „Entseelung" verfallen. (Wobei denn freilich übersehen wurde, daß die Wohnung in allen ihren Teilen schon längst der Mechanisierung unterworfen war — ausgenommen bei den wenigen, die ihren höchst persönlichen Architekten und Innenarchitekten nach ihren eignen Angaben arbeiten ließen, — und daß man nur durch die Auswahl unter dem von den Fabriken Gebotenen sich die Illusion davon verschaffte, was man „persönliche Gestaltung" nannte! — was übrigens noch näher zu bestimmen sein wird.)

Die Formel Le Corbusiers enthält eine Vorstellung, die unsere ganze Ästhetik beherrscht, und die die untergeordnete Stellung der Baukunst im System der Künste, nämlich als einer angewandten, unfreien, dienenden Kunst konstituiert: Die Zweckvorstellung. „Machine à demeurer": Ein in sich Bestehendes, das aber nicht sich selbst genügt, sondern das da ist, um zu etwas zu dienen. Das Haus ist (in dieser Vorstellung) nicht freie Kunst, weil seine kunstmäßige Existenz durchbrochen wird von seiner Zweckdienlichkeit. Als charakteristisch möge hier ein Satz aus der Hegelschen Ästhetik zitiert sein, wobei vom spezifisch Hegelischen einmal ganz wohl abgesehen werden kann:

> „Die Baukunst, wenn sie ihre eigentümliche, begriffsmäßige Stellung erhält, dient in ihrem Werke einem Zweck und einer Vorstellung, die sie nicht in sich selbst hat!" (Ästhetik II.)

Damit ist eine Dualität gesetzt von daseiendem Hausding und vom Zweck, zu dem es da ist, dem es dient, zu dem es von dem nun gleichsam erst nachträglich hinzukommenden Menschen gebraucht wird: Das Haus sei ein Gegenstand, der zum Zweck des Wohnens gebraucht werde. Dies ist die Vorstellung, die in die ganze Ästhetik eingegangen ist und zu der Degradierung der „unfreien" Künste und vielen Verwicklungen geführt hat, die näher auseinanderzusetzen hier nicht der Ort ist. Es ist ebensosehr aber auch die Vorstellung, die in der Corbusierschen Formel noch enthalten ist, und die die Ursache der Angriffe gegen ihn war, der Angriffe, die ihrerseits von der gleichen Grundvorstellung ausgingen. In Wahrheit kommt gerade in unserem gegenwärtigen Wohnbau das Phänomen des Hauses in einer ganz anderen Weise zum Ausdruck. Zu ihrem Verständnis erscheint es erforderlich, die Vorstellung vom je einzelnen Zweck, auf den das je einzelne Ding bezogen ist, aufzugeben und das Phänomen noch einmal von Grund her zu erfassen. — Ein erstes Verständnis von Dingen im Alltag erfährt sie noch garnicht als Gegenstände, Objekte, sondern ist in einem ganz exakten Sinne mit ihnen selbst verbunden (und nicht in dem nachträglichen Sinne der Relationseinheit von Subjekt und

Objekt!). Es erfährt sie verflochten in einem Bezugsganzen, das auch wiederum nicht ein System von Relationen zwischen Dingen ist, zu denen der Mensch als Gebrauchender, als „Subjekt der Praxis" hinzukäme, sondern das das Dasein selber charakterisiert. Nicht „der Mensch" (das Individuum, die Person, oder gar die Persönlichkeit) kommt an Dinge heran, um ihnen Zwecke zu setzen, sondern Dasein spielt sich immer schon ursprünglich in der Breite dieser lebendigen Zusammenhänge des „Gebrauchens" ab. (Es ist hier auf das gezielt, was Martin Heidegger, an dessen Philosophie sich diese Interpretation anlehnt, mit den Terminis „Zeug" und „Zeugzusammenhang" bezeichnet. — Das Phänomen des Hauses nun zeigt sich ursprünglich als die Gestalt eines solchen Bezugsganzen, eines relativ in sich abgeschlossenen Zeugzusammenhangs, der eben „Wohnen" heißt. Nur „relativ in sich abgeschlossen" ist dieser Zusammenhang, weil er ja selbst wieder eingegliedert ist, was phänomenal sichtbar ist zum Beispiel an Zugang und Abgang des Hauses, an Fenster, Tür, Straße usw. Das Haus ist somit nicht ein Ding „zum" Wohnen, vielmehr: es ist immer „Wohnhaus"! und darum ist menschliches Dasein immer schon in ihm verflochten, ja es ist eine Weise des Daseins: Der Mensch steht ihm nicht gegenüber, sondern geht als Wohnender in ihm auf. Das Haus ist immer Lebensraum und ist gar nicht imstande, sich dadurch vom Menschen zu entfernen — denn so etwas ist doch mit dem Vorwurf der Verzwecklichung und Entseelung gemeint! —, daß eine ausdrückliche, exakt durchgestaltende Hinwendung auf die einzelnen Bezüge innerhalb dieses Zeugganzen erfolgt; denn in dieser Hinwendung muß die zentrale Leistung des zeitgenössischen Wohnbaus gesehen werden. (Sehr drastisch tritt diese exakte Durchdenkung des Zeugganzen in Erscheinung in dem Buche Bruno Tauts „Ein Wohnhaus", an dem durchgeführten Beispiel seines eignen Hauses.) Daß dieses hier skizzierte Verständnis des Wohnens tatsächlich für den zeitgenössischen Bau und für die berufene „neue Wohngesinnung" konstitutiv ist, erhellt zwar nicht aus der Corbusierschen Formel, aber aus einigen andern merkwürdig erscheinenden Äußerungen der Architekten selber, von denen ich zwei zitiere: „Die Kunst wird zur Selbstverständlichkeit" (Bruno Taut) und, noch frappierender, mit speziellem Bezug auf die Möbel: „Dann werden die Möbel zu einer ebenso selbstverständlichen wie gleichgültigen Sache geworden sein!" (C. Hilberseimer). — Beide Formulierungen zielen offenbar auf das, was wir als das Aufgehen des Daseins im Bezugsganzen bezeichnet haben. Und indem auf diese Weise die Gestaltung selbst an dem ursprünglichen Sinn der Wohnung ansetzt und sich ganz in die Alltäglichkeit hineinsenkt, wird es möglich — und damit kehren wir zu unserem soziologisch-phänomenalen Ausgangspunkt zurück —, daß die Massenstruktur sichtbar in dieser Gestalt in Erscheinung tritt.

Von hier aus ist dem Einwand, daß auch in den Stadthausformen der voraufgegangenen Zeit Masse schon wirksam gewesen sei, leicht begegnet: Es gab das Hinterhaussystem und das der Mietskasernen, die z. B. in Wien zu großartigen „Volkspalästen" in barocker Anlage ausgestaltet waren: beide charakterisieren sich als Abdrängung bzw. Verkleidung, Verdeckung des Massenhaften durch eine vorgefaßte Form, deren Wesen an späterer Stelle noch zu analysieren sein wird. Durch die Freiheit des Gestaltens auf den Sinn des Hauses direkt hin aber wird dieses große neue Ereignis möglich, daß sich Masse als Aufgabe zusammenschließt mit einem Architekten, der sie ergreift, daß Masse unmittelbar zur Gestalt kommt. Es entsteht in dem eigentümlichen Verhältnis zwischen den Wohnern und dem einen, der die Aufgabe löst, in dieser ganz festen Gebundenheit etwas, was alle

Versuche, das Kollektive in irgendeinem Sinn zur kulturellen Form zu bringen, in den Schatten stellt. Unser Phänomen ist geradezu in dieser Hinsicht zu kontrastieren mit der Idee der Volksbildung, insoweit sie wirklich eine gehaltvolle Vorstellung von „Bildung" noch hat. Volksbildung kann niemals ein Volk bilden, nicht weil das Medium und die Materie, die ihr gerade heute im historischen Augenblick zur Verfügung ist, dem Wesen nach individualistisch wäre, sondern weil ihrem Sinn nach Bildung dieses Freiwerden auf die gegenwärtige Aufgabe hin garnicht kennt, in dem uns die Möglichkeit des Sichtbarwerdens von Masse zu gründen scheint, weil Bildung vielmehr im Gegenteil immer schon in Formen hineinführt, in schon Geformtes, Gerundetes, wenngleich sie auch darauf gerichtet sein mag, die einzelnen Formen immer wieder zu sprengen.

Als die zentrale Frage erhebt sich nunmehr die, von was denn eigentlich frei gemacht wird, was das Verdeckende war, dessen Abstoßung die unmittelbare Einrichtung auf die Aufgabe bzw. das Sichtbarwerden solcher Aufgabe überhaupt ermöglichte.

Von der Seite der Wohngesinnung scheint mir hier ein Wort Le Corbusiers treffend hinzuweisen: „Die Maschine zum Wohnen (wir sagen ganz einfach: Das Wohnhaus) hat nichts gemein mit dem Haus als Biographie!"

Das Haus als Biographie. Das weist auf das leitende Motiv, das freilich nie verwirklichte und nie zu verwirklichende Leitmotiv derjenigen Tendenzen in der Wohngesinnung hin, die die Entdeckung des erörterten Sinnes von Wohnen und die Freilegung der Aufgabe im strengen Sinn verhinderten. Wenn das Haus Biographie sein soll, dann soll es etwas „ausdrücken" — die Ausdruckskategorie ist hier von entscheidender Bedeutung! — es soll ein individuelles Geschehen in der Form spiegeln, es soll gleichsam die Erzählung, die Erinnerung dieses individuellen Geschehens konkretisieren. Aber dies schon im Vorhinein sozusagen, denn das Haus ist ja keine Erzählung. Denn das Haus ist nicht in Bewegung. Darum gleitet dieser Wille zur Biographie, zum Ausdruck, im Effekt ab in eine einmalige Bestimmung dessen, was diesem Individuellen gemäß sein würde, gleichsam in einer Fixierung dessen, was seiner Natur nach Geschehen und Bewegung ist, zur statischen „individuellen Eigentümlichkeit", und in einer Vorwegnahme dessen, was nur in der Erinnerung, der echten Reflexion, d. i. Zurückwendung, Gehalt haben kann. Diese einmalige Bestimmung — die Bestimmung kann ja faktisch meist nur eine auswählende sein — dessen, was der Eigentümlichkeit zukomme, ist die Betätigung des Geschmacks. Der Geschmack entspringt, wie mir scheint, in dieser Haltung, die sich selbst als fixes Bild vorweggenommen schon kennt, schon hat, und nun von diesem Grunde her, der ihr selbst völlig sicher erscheint, auswählt; gerade diese Sicherheit ist es, die das Ausdrücken zu einem bloßen unproduktiven Auswählen reduziert. Dieser degenerierte Ausdruckswille, der Geschmack, ist es, der innerhalb der Wohngesinnung den Blick auf den wahren Sinn des Wohnens als des Aufgehens von Dasein im Bezugsganzen des Hauses verstellt. Mit dieser Charakteristik des Geschmacks und der Deutung seiner Wurzel, des Ausdruckswillens als der notwendig unwahren, fixierenden Vorwegnahme erinnernder Betrachtung glauben wir den gesamten Vorstellungskomplex, der sich in den Wendungen von der „persönlichen Atmosphäre" und dergl. selbst begreift, andeutend erfaßt zu haben.

Von der Seite des schaffenden Architekten her zeigt sich im Grunde ein ganz entsprechendes Problem. Es soll versucht werden, dies kurz zu explizieren, um dann das, was beidem, dem Wohnen und dem Bauen, zum Grunde liegt, noch einmal zu verstehen und zu umreißen.

Peter Behrens, der in Deutschland einer der Bahnbrecher des neuen Bauens war, hat im Anschluß an einen theoretischen Streit innerhalb des Werkbundes Leitsätze formuliert, in denen es heißt:

„Typische Kunst: der stärkste und letzte Ausdruck einer tiefen Persönlichkeit!"
Und: „An ein Aufheben der künstlerischen Freiheit soll doch wohl nicht gedacht werden!"

Es ist hier eine Antithese geschaffen — und dann sofort ein Kompromiß eingegangen —, die durchaus der ästhetischen Konvention entstammt: Das Typische und das Persönlich-Individuelle. Aber indem sofort diese Konzeption des „Typischen" wieder in die Sphäre der „Persönlichkeit", gar der „tiefen Persönlichkeit" zurückgenommen wird, zeigt sich einmal, daß die Antithese in eine bloß graduelle Differenz sich verwandelt — die Schaffung des Typischen ist etwa das umfänglich Breitere und damit im Urteil Gültigere —; zweitens erscheint sofort wieder die Kategorie des Ausdrucks mit ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten, die, wie ich jetzt nur behaupten kann, letzten Endes eine Nicht-Achtung, eine Verdeckung der Zeitlichkeit des Künstlerischen, des Schaffens überhaupt bedeutet. Endlich aber bezeugen diese Sätze, wie weitgehend sogar die programmatische Selbstinterpretation eines Baumeisters durchdrungen ist von derjenigen Ästhetik, die gänzlich aus der Kunstbetrachtung und zwar der spezifisch genießenden Kunstbetrachtung her entwickelt ist. Leitend wird die Vorstellung der „schöpferischen Persönlichkeit" mit dem mehr oder minder großen Radius des Ausdrucks. Sie meint eine immer irgendwie runde, wenn auch der Erweiterung oder Einziehung fähige, so doch abgeschlossene Sphäre des Schaffens mit dem wirkenden Zentrum, das Persönlichkeit genannt wird: wirkend eben im Sinne des Sichselbst-Ausdrückens. Diese Sphäre heißt die „künstlerische Freiheit"!

Wiederum ist zu sagen: Dasjenige, das sich selbst ausdrückt, muß sich selbst immer schon haben, es ist ein Selbst, das eigentlich nie aktuell da ist, sondern sich immer schon als Ganzes beisammen hat, das immer ein Bild seiner selbst weiß, eine Spiegelung, das also zugleich wirkend, anschauend und angeschaut ist, aus welcher Verschmelzung mir die Kategorie des Ausdrucks, das „emanatistische Denken" (eine Formel von Lask), zu entspringen scheint.

Die völlige Sprengung dieser runden Sphäre der sich ausdrückenden Persönlichkeit nun ist es, die den neuen architektonischen Willen entscheidend kennzeichnet. Er ist nicht emanatistisch, sondern aktualistisch, um eine Schlagformel zu machen. Er verwirklicht nicht vorweg angeschaute Bilder, er ist befreit von der „künstlerischen Freiheit" im konventionellen Verstande, und hat eine neue Freiheit gewonnen, eine prinzipielle Offenheit auf die Situation hin, das heißt auf die aktuelle Aufgabe, die er zu lösen hat. Er ist gegenwärtig — seinem zeitlichen Sinne nach —, ohne daß ihm diese punktuelle Eingespanntheit zwischen Aufgabe und Lösung verhüllt ist durch das vorweggenommene Bild seiner selbst und seines Werkes. — Der Sinn des „Typischen", um noch einmal auf den Behrensschen Leitsatz zurückzukommen, ist ja faktisch im heutigen Bau ein ganz anderer als in der ästhetischen Tradition: Typen sind nicht in bezug auf Gültigkeit letztmögliche Ausdrucksgestalten des individuellen Impulses, sondern der Typ ist eine Normallösung der Aufgabe, ist die Auffindung dessen, was, aus den ökonomischen und materialen Momenten des Aufgegebenen heraus bestimmt, jeweils das „Selbstverständlichste" ist.

Um nun noch einmal in der Wurzel das zu fassen, was in der Wohngesinnung als Sehnsucht nach der Biographie bzw. als Geschmack, im architektonischen Willen als „persönlicher Ausdruck" abgestoßen wird, finde ich den Begriff des Stilwillens, der mir darum namentlich so geeignet erscheint, weil der Sinn von „Stil", wie wir ihn heute allgemein verstehen, sich erst im 19. Jahrhundert heraus-

gebildet hat, während man vorher wesentlich nur Schreibweise, Manier, d. h. Regel des Schaffens damit meinte. Da hier keine historiographische Absicht zugrunde liegt, ist es überflüssig zu erwähnen, daß nicht das ganze Jahrhundert in Bausch und Bogen auf diesen Stilbegriff festzulegen ist, so wie er hier gefaßt werden soll: eine eigentümliche Ausnahme macht z. B. Gottfried Semper, der in der Zeit der Herrschaft des Historismus in der Architektur im betonten Gegensatz zu ihm einen Stilbegriff geprägt hat, der unzureichend als materialistisch bezeichnet worden ist. Diesem Stilbegriff fehlt dasjenige Moment, das den hier gemeinten (dessen historische Wurzel wohl wesentlich im geschichtsphilosophischen Denken Herders und Hegels liegt) auszeichnet: Dieser nämlich schließt einen Komplex von Erscheinungen, indem er ihn isoliert und fixiert, zu einer individuellen Ganzheit zusammen, die aus einem wirkenden Zentrum geschaffen gedacht ist. Die einfache Vorhandenheit des zu erkennenden oder zu „verstehenden" historischen Phänomens wird so aufgespalten in wirkendes Prinzip und gewirktes Werk, wobei die eigentliche Substanz als schöpferische hinter den Phänomenen liegt, die ihrerseits der selbständigen Gegenständlichkeit entkleidet und zu bloßen Ausdrucksphänomenen modifiziert werden. Diese Kategorien der schöpferischen Substanz („Kraft") und des Ausdrucks, die sich gegenseitig fordern, haben ihren Ursprung in der ästhetischen Betrachtung, im Rückschluß vom fertigen Kunstwerk auf den „dahinter" stehenden Künstler. An diesem Leitbild sind sie gewonnen und durchdringen von dieser Stelle her das ganze romantisch-historistische Denken. Der Begriff Stil bezeichnet nun im historischen Bereich einen solchen Erscheinungskomplex mit dem immanenten Kraftzentrum, wobei es gleichgültig bleibt, ob das Prinzip selbst als Begriff im Wort gefaßt (wie zuerst bei Hegel) oder ob es ins Irrationale abgedrängt wird. Uns interessiert hier nur die kategoriale Grundlage dieser Denkweise, nicht ihre mannigfachen Konkretionen, ihre bald mehr idealistischen, bald biologistischen, bald kollektivistisch-„soziologischen", bald individualistisch-biographischen Abwandlungen, die sich untereinander häufig in scharfem Gegensatz glaubten. (Auch die von Pinder jüngst versuchte Begründung der Stileinheiten auf das „biologische Faktum" der Generation, die um keinen Grad weniger geschichtsphilosophisch-metaphysisch ist als alle anderen Systeme und Programme der Geschichtsgliederung, gehört hierher.)

Entscheidend ist nun, daß dieser Stilbegriff weit über die kontemplativ-deskriptive Sphäre und über die Geisteswissenschaften hinaus in das Schaffen selbst sich eingekeilt hat.

Dieses so das betrachtbare Ergebnis seiner selbst schon im Prozeß selber vorwegnehmende Schaffen meinen wir mit dem Terminus „Stilwillen", und sagen: Der zeitgenössische Bauwille ist nicht Stilwille. Auf den zeitlichen Sinn, der schon an mehreren Stellen durchscheinend war, hin formuliert: Stilwille ist Vorwegnahme der Reflexion auf das Vergangene, Vor-Erinnerung, darum ohne den Horizont wirklich zukünftiger Möglichkeiten, — der zeitgenössische Bauwille hingegen ist unbedingt gegenwärtig.

Alle die Erscheinungen, die in der Polemik der jungen Architekten eine so große Rolle spielen, „Formalismus", „Kunstgewerbe" usf. gründen im Stilwillen.

Ebenso erscheint uns die historistische Architektur als ein Derivat des Stilwillens, besonders drastisch die Zukunftslosigkeit dokumentierend, da sie nur noch aus faktisch bloß erinnernd angeschauten Formen auszuwählen weiß. Fast brutal anschaulich wird die in bezug auf die konkrete Aufgabe verdeckende Wirkung des Stilwillens in der vielgescholtenen Wilhelminischen Fassade. Die Fassade ist nicht ein Produkt der Zersetzung irgendeines „Gestalt-Empfindens", sondern die Befriedigung des gänzlich entgegenwärtigten Stilwillens, während die eigentliche Auf-

gabe erst hinter der Fassade begann — mangelhaft gelöst zu werden. — Wir haben in der Rezeption der neuen Architektur durch die unbeteiligte Oberschicht, deren Voraussein in der kulturellen Entwicklung hier eine Grenze gesetzt ist, direkt vor Augen, wie eine Stilanschauung wird: Die neue Baukunst erscheint von da aus gesehen als ein Stil neben andern Stilen, wenn sie überhaupt akzeptiert wird, — ein Stil, dem man auch „gewisse ästhetische Reize" abgewinnen kann, der ja — man ist mit Adjektivserien und historischen Parallelen schnell bei der Hand — in der „Einfachheit der Linien" klassizistische oder antike Bauideale zu erneuern scheint, der sogar „der Stil unserer Zeit" sein mag, weil man jetzt wieder mehr in dieser Richtung empfindet, von dem also alles eingesehen wird, nur nicht seine unbedingte Notwendigkeit. Diese genießende Rezeption von oben her hat ihre Sicherung wiederum in der Geschichte der Ästhetik selbst, deren Grundbegriffe fast ausschließlich von der genießenden Kunstbetrachtung aus bestimmt worden sind.

Ich zitiere zwei prägnante Formulierungen der Sprengung des Stilwillens im zeitgenössischen Bauwillen: Werner Gräff (im Sammelband der Stuttgarter Ausstellung „Die Wohnung", Einleitung): „Die neue Baukunst ist — soweit ihre besten Äußerungen in Frage kommen — in dem Streben nach einer neuen Wohnart, weiterhin nach sinngemäßer Verwendung neuer Materialien und neuer Konstruktion begründet: nicht aber in dem Willen zu neuer Form." Le Corbusier: „Uns interessiert das Motorische unserer Zeit, nicht die Philosophie ihres Stils."

Mit dieser Abwerfung der Vor-Erinnerung und bedingungslosen Einspannung in die Gegenwart als dem letzten Resultat unserer Interpretation, aus dem alles phänomenal Entdeckte, namentlich das Soziologische der Massenstruktur, seiner Möglichkeit nach entspringt, läuft der Gedanke in das eingangs bezüglich unserer eigenen theoretischen Besinnung Gesagte zurück.

Die antike Stimmkunst.

Von

Herbert Biehle.

Die unsterblichen Meisterwerke der Griechen und Römer auf dem Gebiete der Schauspielliteratur, der Tragödie und der Komödie, lassen die Frage nach den stimmlichen Leistungen der Darsteller berechtigt erscheinen, zumal noch eine andere antike Stimmkunst, die der Rhetorik, in höchster Blüte stand. Die Rhetorik[1]) beschäftigte sich zwar zunächst nur mit dem Stoff der Rede, seiner Anordnung und dem rednerischen Ausdruck. Später aber trat noch die Lehre vom Vortrag hinzu mit Anweisungen für die künstlerische Behandlung der Stimme. Die erhaltenen Werke geben uns einen Einblick in die ästhetischen Anschauungen über die Stimmkunst der Redner, und da diese bei Schauspielern Unterricht nahmen, auch in die Sprechkunst des Theaters.

Zweierlei kam den Griechen für künstlerische Stimmbetätigung zustatten. Einmal war es der Wohllaut der Sprache, den sie durch den vielfarbigen vokalischen Klang und das Fehlen der häßlichen Laute f und ch vor dem Lateinischen und Deutschen voraus hat. Das Griechische steigerte diesen Wohllaut durch die

1) Walter Berg, Die Vortragssprache und Stimmbildungskunst bei den Alten. Die Stimme I, 10 ff. 1906.

Verminderung des konsonantischen Bestandteils der Wörter im In- und Auslaut[1]). Reich war die Verwendung von Vokalen und Doppelvokalen bei Interjektionen wie *αἰαῖ, ἔα, ἐή, ἰώ, ὀᾶ, οἰοῖ* als Ausdruck des Schmerzes, der Wehklage, des Entsetzens usw.[2]). Die griechische Sprache wurde aber auch, wie die südlichen überhaupt, mit mehr musikalischen Biegungen der Stimme als unsere nordischen Sprachen vorgetragen[3]).

Etwas nüchterner ist die lateinische Sprache. Die Römer haben kein Epos, kein Volkslied geschaffen. Das Lateinische ist aber zu Ausbrüchen tiefen Gefühles fähig; eine Schilderung wie die des Dies irae im Requiem dürfte wohl nur im Lateinischen eine so packende Wirkung erzielen. Aber auch die Liebe hat man auf Lateinisch in vollen Tönen besingen können[4]).

Dann besaßen die Alten auch ein ungemein scharfes und empfängliches Ohr für alles Klangliche, für den rhythmischen Fluß und musikalischen Reiz der Rede wie für die Schönheit des Vortrages und alle Feinheiten der Stimmodulation. Durch die Gepflogenheit der Alten, laut oder halblaut zu lesen, war eine gewisse Berücksichtigung der Wirkung auf das Ohr auch für den Publizisten geboten[5]).

Das Gebiet des Klanges fand bei den Dichtern große Beachtung. Der helle Klang (*λιγύς*) bezeichnete sowohl hohe Lage wie weiche Beschaffenheit und doch auch durchdringende Kraft des Tones. Er wird der Stimme der Musen beigelegt. Der Mittellage der Töne, verbunden mit bedeutender Kraftentwicklung, gehört wohl auch das Eherne des Klanges (*χάλκεος*) an, wie es im Schlachtruf des Achill ertönt. Der schwere oder tiefe Ton (*βαρύς*) bezeichnet den ganzen Eindruck des Gedrückten, Dumpfen, Groben und Gewaltsamen, wie es auch in der Stimme des Kyklopen liegt. Mit ihren süßen, innigen Gesängen beglücken die Musen Götter und Menschen. Im Hymnus wird Homer der süßeste Sänger genannt. In Platons Schilderung des Prodikos soll die tiefe Stimme die Würde des Mannes hervorheben. Platon preist die hohen Klänge an dem Chor der Zikaden und den Gesängen der Musen[6]).

Noch zur Zeit des Aristoteles fehlte eine Techne des Vortrages. Aber wie die Berichte über das perikleische Zeitalter und die Anforderungen des Thrasymachos und Isokrates — der die Notwendigkeit klanglicher Ausgestaltung der Rede erkannt hatte — zeigen, muß die Praxis des Vortrages schon früh zu einer beträchtlichen Höhe gediehen sein. In der demosthenischen Epoche steigerten sich die Ansprüche des Publikums wesentlich unter dem Einfluß virtuosen Schauspielervortrags. Hing doch schon damals der Erfolg eines Dramas weniger vom Dichter als von der Technik des Schauspielers ab.

Aristoteles war der erste, bei dem der Vortrag als selbständiges *μέρος τῆς ῥητορικῆς* erscheint. Die Regeln des mündlichen Vortrages verwies er in das Gebiet der Schauspielkunst[7]). Die Aufgabe einer solchen Theorie könne nur

---

1) Jakob Wackernagel, Die griechische Sprache in „Die griech. und röm. Literatur und Sprache" in „Kultur der Gegenwart", 1905.

2) Karl Kiefer, Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne, Heidelberg 1909, S. 107.

3) A. W. von Schlegels Vorlesungen, Bonn u. Leipzig 1923, I. B. S. 49.

4) Franz Skutsch, Die lat. Sprache in „Kultur der Gegenwart", 1905.

5) A. Krumbacher, Stimmbildung der Redner im Altertum. Paderborn 1921, 10. Heft der Rhetor. Studien.

6) W. Spiegel, Die Bedeutung der Musik für die griechische Erziehung im klassischen Altertum. Dissertation Erlangen. Berlin 1910.

7) Krumbacher, a. a. O.

die sein, anzugeben, wie man sich der Stimme in der Darstellung der einzelnen Affekte bedienen solle, wann man mit starker, schwacher und mittlerer zu reden habe, wann in den einzelnen Stimmlagen, in hoher, tiefer oder mittlerer Lage; oder welche Rhythmen im Einzelnen zu verwenden seien. Es wäre dabei dreierlei zu beachten: die Stärke, die Harmonie und der Rhythmus. Eine solche Disziplin sei jedoch erst spät aufgetaucht, da anfänglich die Dichter selbst ihre Tragödien spielten, und dann sei sie ganz auf das Virtuosentum übergegangen[1]).

Theophrast, der Lieblingsschüler und Nachfolger des Aristoteles, stellte zwei Prinzipe auf: Der Redner muß selbst seelisch ergriffen sein, um entsprechend vortragen zu können; diese innere Ergriffenheit muß dem Zuhörer zum Bewußtsein kommen. Damit war das psychologische Gesetz aufgestellt, welches den natürlichen und wirkungsvollen Vortrag bedingt, und ohne das rein technische Mittel keinen rechten Erfolg zeitigen können.

In der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts blühte jene Art der Beredsamkeit, die man in der ciceronianischen Zeit als „asianisch" zu bezeichnen pflegte. Nach v. Wilamowitz-Moellendorff ist Asianismus etwas sehr verwerfliches[2]). Die Asianer bedienten sich zum Zwecke starker Gefühlswirkung aus Effekthascherei äußerer Redemittel, namentlich des musikalischen Momentes. Die Gefahr einer Entartung wurde durch übermäßig rhythmische Ausgestaltung der Rede herbeigeführt. Die Absicht, dem Hörer die rhythmischen Reize zum Bewußtsein zu bringen, verführte die Redner dazu, das alte Prinzip des cantus obscurus zu übertreiben. Die Redner pflegten geräuschvoll und unter starker Modulation oder auch im höchsten Affekt loszulegen, und wenn sie Ethos zur Schau tragen wollten, mit hohlem Ton und unnatürlich aus voller Kehle zu schreien. Neben dem Sington kennzeichnet der große stimmliche Kraftaufwand die Vortragsmanier der Asianer. Dazu kam noch ein allzu theatralischer, virtuoser Vortrag. Die affektierte Manier der Asianer wurde noch schlimmer im sophistischen Zeitalter der Griechen, in welchem ein weichlich schmelzender Redeton förmlich Mode wurde. Besonders arg trieb es in dieser Hinsicht der Sophist Varus[3]).

Dies erklärt sich wohl daraus, daß die Sophisten in ihren rhetorischen Lehrschriften dem musikalischen Element der gesprochenen Rede ihre Aufmerksamkeit zuwandten. Hippias von Elias gab Regeln, in denen er augenscheinlich den Rhythmus und Tonfall der gesprochenen Rede behandelte. Ihm folgten Thrasymachos und Likymnios, der die Schönheiten eines Wortes in dem schönen Schall fand. Es setzte sich immer mehr die Überzeugung fest, daß der das musikalische Element in der Sprache beherrschende Redner sicher auf Erfolg rechnen könne. Isokrates verglich die Kunstrede mit musikalischen Kompositionen[4]).

Die rhodische Schule steht zwischen Asianern und Attikern. Ihr Kampf galt den Verirrungen des asianischen Redestils. Ihre stimmlichen Anweisungen finden sich bei Cicero.

Das erste erhaltene rhetorische Werk mit ausführlichen Anweisungen über den Gebrauch der Vortragsstimme ist die auf die rhodische Schule zurückgehende Rhetorik ad Herennium. Ihr Verfasser nimmt Stellung zu den Vortragsunarten der Asianer, dem Sington, dem theatralischen Vortrag und dem übergroßen Stimmaufwand. Lediglich für den Epilog wird ein sonus inclinatur, eine potenzierte Stimmmodulation gestattet, sonst aber für die ganze Rede eindringlichst Variierung der

---

1) Julius Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum. Leipzig 1893. S. 697.
2) Hermes 35, S. 1, 1900.
3) Volkmann, Rhetorik der Griechen und Römer. 1885. S. 575 f.
4) Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig 1899.

Stimme angeraten, was in schroffem Gegensatz zur Eintönigkeit des asianischen Singsangs steht. Vor dem Forcieren der Stimme wird häufig gewarnt[1]).

Weitere Einzelheiten über den künstlerischen Gebrauch der Stimme beim Reden verdanken wir Cicero. Er selbst war von sehr schwächlicher Gesundheit, seine Vortragsweise unzureichend. Wie Plutarch berichtet, war Ciceros Stimme zwar voll und kräftig, doch hart und ungeschult. Er sprach „ohne den Ton herabzustimmen oder zu wechseln, mit der ganzen Kraft der Stimme und mit Anstrengung des ganzen Körpers". Namentlich verleitete ihn seine Redeweise, immer in den höchsten Tönen zu sprechen. Aber als Schüler Molons in Rhodos hat Cicero später Stimme und Vortrag wesentlich verbessert[2]).

Cicero tadelt die bäurische Aussprache. Der Vortrag soll geschmückt (ornata) sein, d. h. es muß ihm eine klangreiche und dehnbare Stimme zu Hilfe kommen. In jeder Stimme ist ein gewisser, ihr eigener Mittelton, von dem aus die Stimme langsam aufsteigen soll. Beim Anfang der Rede nicht zu laut einsetzen, nicht zu rasch, nicht zu langsam sprechen. Wie in der Rhetorik ad Herennium tritt auch bei Cicero die Stellung gegen den Asianismus klar zu Tage: seine Anweisungen begleitet das Gesetz vom Parallelismus zwischen Schönheit und Nutzen beim richtigen Stimmgebrauch.

In der Vortragsweise der Deklamatoren der Kaiserzeit ist eine auffallende Ähnlichkeit mit der der Asianer festzustellen: Sington, eine weibliche, unmännliche, ans Theater erinnernde Stimmodulation, aufgeregtes Geschrei, Ausbrüche von Leidenschaft[3]).

Ausführlich hat sich Quintilian über die Stimmkunst geäußert: Bei der Stimme tut die Natur das meiste, ohne gewisse Voraussetzungen kann auch das Studium der Kunst nichts erreichen. Es gibt organische Fehler, die auch die Kunstpflege nicht beseitigen kann. Auch die bloße Schwäche der Stimme (vox exilis) läßt keinen ganz guten Vortrag zu; denn sie hindert die Steigerung (insurgere) und den lauten Ausruf (exclamare); sie zwingt ferner den Redner abzusetzen (intermittere), wieder neu anzusetzen (deflectere) und die heisere Kehle sowie die ermüdete Lunge durch unschöne Singtöne (deformi cantico) wieder instand zu setzen. Bei der Stimme kommt es zunächst auf ihre natürliche Beschaffenheit an (qualem habeas). Da ist die Quantität von der Qualität zu unterscheiden:

Quantität: in der Hauptsache ist die Stimme entweder stark oder schwach. Zwischen diesen beiden Gegensätzen gibt es aber Mittelgattungen. (Er versteht also unter der Quantität der Stimme offenbar ihren Umfang und den Grad ihrer Kraft und Ausdauer.)

Qualität: Die Stimme ist entweder rein oder heiser, voll oder fein, weich oder rauh, beengt oder fließend, hart oder geschmeidig, hell oder dumpf. (Er versteht also unter der Qualität der Stimme ihre Biegsamkeit und Klangfarbe.)

Aus einer fehlerhaften Kehle kann nur eine gebrochene (frangitur), unreine (obscuratur), rauhe (exasperatur) und krächzende (scinditur) Stimme kommen. Auch allzuviel Speichel (humor) hindert die Stimmentfaltung, ebenso wie zu wenig Speichel ein Versagen der Stimme herbeiführt (consumptus, nämlich humor-destituit). Eine natürliche Integrität der Stimme wird verlangt. Anschwellung der Kehle schnürt die Stimme zusammen[4]).

---

1) Krumbacher, a. a. O. S. 42 ff.
2) Krumbacher, a. a. O. S. 40 ff.
3) Krumbacher, a. a. O. S. 47 ff.
4) Berg, a. a. O.

Die Phonasken, die Lehrer für Stimmbildung, sind die eigentlichen Stimmvirtuosen; denn sie beherrschen sämtliche Stimmlagen. Nero hatte ständig einen phonascus neben sich, der ihn zur Schonung der Kehle mahnte (Sueton)[1]. Während der Phonask mehr eine zarte und weiche Stimme braucht als eine starke und dauerhafte und auch die lautesten Töne durch den singenden Vortrag mildert, muß der Redner gar oft in rauhem und erregtem Ton sprechen. Die Aussprache soll leicht, angenehm und städtisch, also nicht bäurisch, sein. Die Stimme muß über alle erforderlichen Töne und Grade der Steigerung verfügen. Man hüte sich vor zu großer Höhe oder Tiefe. Die Stimme soll gleichmäßig tönen; Monotonie ist aber auch ein schwerer Fehler.

Quintilian, teilweise auf Cicero zurückgehend, polemisiert gegen die zeitgenössische, ungesunde Vortragsweise und empfiehlt Natürlichkeit.

Höchste rhetorische Leistungen erzielte noch Hermogenes unter Kaiser Markus. Dann wurde auf dem Gebiet der Rhetorik nichts mehr von Bedeutung hervorgebracht. Die rhetorischen Studien versandeten. Mit dem Versinken der alten Kulturwelt schwand auch die Kunst des schönen Vortrags hin.

Gestattet die antike Rhetorik einen Einblick in die ästhetischen Anschauungen über die künstlerische Stimmbetätigung, so wird unsere Untersuchung weit problemreicher, wenn wir uns nunmehr dem Theaterwesen zuwenden; in dieser Hinsicht ist unsere Kenntnis nicht in allen Punkten befriedigend genug, um die Forschungsergebnisse in Einklang zu bringen.

Die Darstellung der antiken Schauspiele war idealisch und rhythmisch. Idealisch, d. h. auf höchste Würde und Anmut gerichtet, rhythmisch, indem das Gebärdenspiel und die Biegungen der Stimme feierlicher abgemessen waren als in der Wirklichkeit des täglichen Lebens. Wie die bildende Kunst ging die Mimik in erster Reihe auf die Idee (die Personen mit heroischer Größe, übermenschlicher Würde und idealer Schönheit erscheinen zu lassen), dann auf den Charakter und zuletzt auf die Leidenschaft. Die Griechen wollten lieber an der Lebendigkeit der Darstellung einbüßen als an der Schönheit. Diese idealistische Darstellung der Tragödie versetzte die Personen in eine höhere Sphäre. Die komische Darstellung mußte, um die Zuschauer in scherzhafter Stimmung zu erhalten, sie möglichst von der sittlichen Würdigung der Personen und von wahrer Teilnahme an ihren Begegnissen entfernen. Außer dem Theaterpublikum hatte das antike Theater noch einen „idealisierten Zuschauer“, den Chor, der den nationalen Gemeingeist, die allgemein menschliche Teilnahme vorstellte[2].

Das Theater versammelte das ganze Volk und die zu den Festen herbeiströmenden Fremden, deshalb mußte Platz für viele tausende Zuschauer vorhanden sein. Es entsprach der Majestät der dort aufzuführenden Tragödien, daß ihnen nur in ehrerbietiger Ferne zugesehen werden durfte. In der Komödie waren wohl keine Frauen anwesend, da viel Anstößiges vorkam. Anreden an weibliche Zuschauer finden sich so gut wie nicht[3]. Der Schauplatz dieser Freilichtbühnen zeigte meistens einen Platz vor den Häusern, wie ja überhaupt das Leben der Griechen sich viel in freier Luft abspielte.

Schon aus den enormen Dimensionen der Theater erklären sich die außergewöhnlich hohen stimmlichen Anforderungen an die Schauspieler. Die Größenverhältnisse erforderten eine Erhöhung des Schauspielers durch den Kothurn, einen

---

[1]) Krumbacher, a. a. O. S. 42 ff.
[2]) Schlegel, a. a. O. S. 44, 51, 55, 166.
[3]) Schlegel, a. a. O. S. 39, 136.

hohen, hölzernen Untersatz. Dieses Herausheben der Gestalt bedingte auch eine stimmliche Proportionierung, indem eine entsprechend tonvollere Deklamation geboten war, sozusagen in überlebensgroßem Format. Intimere Wirkungen waren unter solchen Verhältnissen nicht möglich.

Nun spielten die antiken Schauspieler, wenigstens die griechischen durchweg, mit einer Maske, und in der gesamten Literatur findet sich die Annahme, daß diese Masken ein akustisches Hilfsmittel gewesen seien, daß sie schallverstärkend gewirkt haben. Diese Ansicht hat Dingeldein widerlegt[1]). Er kommt auf Grund seiner Untersuchungen namentlich der konstruktiven Eigenarten zu dem Resultat, daß die Masken die Stimme in keiner Weise alteriert, nicht abgeschwächt, aber ganz gewiß auch nicht verstärkt haben. War die Mundöffnung enger, so konnte sie die Freiheit und Deutlichkeit der Aussprache unter Umständen beeinträchtigen, nicht aber dieselbe erhöhen. Der Sprecher selbst konnte freilich den Eindruck einer Schallverstärkung erhalten, für den Hörer aber werden die etwa entstehenden summenden Nebentöne eher störend als förderlich gewesen sein. Durch Erweiterung der Mundöffnung kann eine Schallverstärkung weder erreicht noch überhaupt erstrebt worden sein. Der „Trichter" fand sich nur bei den Masken der Männer und Greise, während die der Frauen und Jünglinge, abgesehen von ganz vereinzelten Ausnahmen, eine durchweg normale Mundbildung aufwiesen. Einzelne Gelehrte haben hinter der geringeren Mundweite der Frauenmasken einen praktischen Zweck gewittert; sie waren eben in dem Wahne befangen, daß die Form der Mundöffnung die Stimme in ihrer Klangfarbe wesentlich habe beeinflussen können. Einen schlagenden Beweis, daß die Verstellung der Stimme im Belieben des Schauspielers gestanden hat und nicht etwa durch die Larve und ihre Mundform bedingt gewesen ist, bringt Quintilian bei dem Tadel wegen der Nachahmung frauenhafter und greisenhafter Stimmen am unrechten Ort (Inst. orat. XI, 3, 19): „Cum mihi comoedi quoque pessime facere videantur, qui, etiamsi iuvenem agant, cum tamen in expositione aut senis sermo, ut in Hydriae prologo, aut mulieris, ut in George incidit, tremula vel effeminata voce pronuntiant. Adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione."

Dingeldein weist auch nach, daß die sog. Schallgefäße keineswegs die Verständlichkeit bedingt haben. Neuere Versuche bewiesen übrigens, daß man in den antiken Theatern jedes Wort verstehen kann. Freilich bedurfte der Schauspieler eines starken, ausdauernden und besonders modulationsfähigen Organes. Eine Sonderaufgabe erwuchs ihm in der Nachahmung der weiblichen Stimme; denn Frauen durften nicht auf dem Theater agieren. Ihr stimmlicher Ersatz erforderte natürlich eine besondere Stimmveranlagung; deshalb gab es Schauspieler eigens nur für Frauenrollen.

Im Allgemeinen bestand das Personal aus drei Schauspielern, dem Protagonisten, Deuteroagonisten und Tritagonisten. Die feinsinnige Ensemble-Kunst der Griechen ließ diese beiden Letzteren ihre Stimmen dämpfen, um den Protagonisten als Träger der Hauptrolle auch klanglich hervortreten zu lassen[2]). Zu den Solisten kam der Chor, der in der Tragödie aus 12 (Aischylos) bzw. 15 (seit Sophokles), in der Komödie aber aus 24 Choreuten bestand. Oft fanden Teilungen in Halbchöre oder kleinere Chorgruppen statt. In Aeschylos' „Sieben gegen Theben" z. B. setzte

[1]) Otto Dingeldein, Haben die Theatermasken der Alten die Stimme verstärkt? Berliner Studien für klassische Philologie, XI, 1890.

[2]) Oehmichen, Das Bühnenwesen der Griechen und Römer, 1890, in I. von Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften.

zuerst der Gesang einzeln eintretender Choreuten ein, wurde dann in kleineren Gruppen fortgeführt, hierauf in zwei Halbchören, endlich im ganzen Chor[1]).

Nun besteht die Auffassung, daß die Schauspieler deklamatorisch gesprochen haben, während der Chor singend agierte. Indessen hat die neuere Forschung eine erheblich stärkere Durchsetzung des antiken Dramas mit wirklichem Gesang ergeben als man früher annehmen zu müssen glaubte, sofern nämlich nicht nur die Chöre, sondern auch viele Teile der Parte der Schauspieler gesungen wurden[2]). So war der Theseus in Euripides' „Hippolytos" ein Vorläufer unseres Heldenbaritons, der Dikaiopolis in Aristophanes' „Acharnern" dem Operettenkomiker verwandt[3]). Allerdings sind wir im Unklaren, welche Teile gesprochen und welche gesungen wurden. Wie dem auch sei: im Gegensatz zu unserem Theater, das entweder Sprechkünstler oder Sänger erfordert, vereinigte die Antike beide Künste in Personalunion. Wobei allerdings wesentlich ist, daß die Musik der Griechen von der unsrigen insofern erheblich abweicht, als sie keine Harmonik und Mehrstimmigkeit kannte. Die griechische Musik war ihrem Wesen nach Vokalmusik, der die menschliche Stimme die Gesetze ihrer Melodiebildungslehre diktiert hatte. So fand ein inniges Anschmiegen der Melodie an den Akzent der Sprache statt[4]).

Tragödie und Komödie sind aus lyrischen Elementen hervorgegangen und hatten ursprünglich den Charakter eines Singspiels[5]). Als spezielle Wurzel des Dramas kommt der Dithyrambus in Betracht, allerdings erst in der Form, die ihm Arion ca. 600 gegeben hat, nämlich als kunstvoller, von einem Chor von 50 im Kreise aufgestellten Sängern vorgetragener, strophischer Gesang[6]). Der Nomos, ursprünglich Einzelgesang, dessen erster Vertreter Terpander war, wurde durch das Aufkommen des Chorgesanges mit oder ohne Tanz und des Chortanzes mit oder ohne Gesang stark gehemmt und schließlich ganz und gar zurückgedrängt. Die Monodie wurde zunächst nicht aufgegeben, wohl aber nun der Reiz des Wechsels zwischen Monodie und Chorgesang schnell erkannt und ausgenutzt[7]). Ursprünglich komponierte der dramatische Dichter selbst die zum Gesangsvortrag bestimmten Teile seiner Dramen; später wurde vermutlich die Komposition von einem besonderen Tonsetzer vollzogen[8]).

Wir haben dreierlei Arten des Vortrags zu unterscheiden:

1. Deklamation: weil die Stimme dabei von großer Stärke sein mußte, war auch eine Verlangsamung des Tempos geboten. Natürlich war die Wortfolge in der Tragödie relativ langsamer als in der Komödie.

2. Gesang: beim Chorgesang im Oktaven-Unisono, dazu kamen Verzierungen und Variierungen der Melodie.

3. eine Mittelstufe zwischen Deklamation und Gesang: die Parakataloge. Sie war kein Rezitativ, vielmehr eine Unterbrechung des Gesanges durch wirkliches Sprechen unter musikalischer Begleitung, also ein melodramatischer Vortrag. Die Parakataloge hatte ursprünglich eine humoristische Wirkung, man denke an

---

1) Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I, 1, 1923, S. 151.

2) Riemann, a. a. O. S. 140.

3) Steinitzer, Meister des Gesanges, Berlin 1920, S. 20.

4) Abert, a. a. O.

5) Wilh. Christ, Die Parakataloge im griech. u. röm. Drama, München 1875. Abh. d. philos. phil. Kl. d. Kgl. Bayr. Ak. d. Wiss.

6) Riemann, a. a. O. S. 143.

7) Riemann, a. a. O. S. 74.

8) Körting, Geschichte des griech. u. röm. Theaters. Paderborn 1897, S. 303.

die modernen Coupletsänger, die oft zur Begleitung nur sprechen. Die Parakataloge kamen auch in die Tragödie.

Später wendete sich der Gesang einer reicheren Ausgestaltung der Gesangsmelodie zu, also einem virtuosen Koloraturwesen, während man früher mehr zu rhythmischer Vermannigfaltigung der Begleitung neigte[1]). Die nach dem vierten Jahrhundert einsetzende Geschmacksverrohung führte auch zu einer Übertreibung der Stimmtechnik[2]). Archilochos schuf eine Beschleunigung des Redetempos; diese flüssigere Vortragsweise (durch Zusammenfassung erheblich größerer Silbenreihen zu höheren Einheiten) führte vom Parlando-Gesang zum wirklichen Sprechen[3]).

Über die Arten des Chorgesanges hat uns Chr. Muff orientiert. Danach verzeichnete die Tragödie folgende Chorlieder[4]):

1. Die Parodos: ursprünglich nur das Lied während des Einzuges mit Marschrhythmen, später der ganze erste Vortrag des Chores, meist ein lyrisches Lied. Die Epiparodos war das Chorikon während des zweiten Einzugs des Chores.

2. Das Stasimon: kleiner als die Parodos, bestand es wenigstens aus zwei respondierenden Strophen.

3. Die Hyporchemata, in denen ein heiterer, weltlicher Ton herrschte. Es war der Gesang mit Tanz, eine Liedzugabe zu Orchesis und Mimik. Entweder es tanzten die Singenden oder es tanzten die einen, die andern sangen.

4. Die Kommoi: Trauer- und Klagegesänge: In Ton und Art des Zwiegespräches, deshalb meist unter Einzelchoreuten verteilt. Es setzte sich aus Lied und Rezitation zusammen, voll leidenschaftlichem Ausdruck und in oft großer Erregung.

5. Die epeisodischen Chorlieder: Hauptchorlieder (Parodoi und Stasima).

6. Die Abzugslieder.

Die Aufgabe der Parastaten oder Hegemonen bestand darin, daß sie bei einer Teilung des Chores in Halbchöre die Führung desselben, unter dem Oberkommando des Koryphaios, übernahmen, daß sie diese Halbchöre vertraten wie der Koryphaios den Gesamtchor, und daß sie jenen bisweilen ablösten oder unterstützten. Dies galt nur, wenn 15 Personen dem Chor angehörten; bei 12 Personen führte der Parastates den einen Halbchor, der Koryphaios den anderen[5]).

Im Gegensatz zur Tragödie griff der Chor der Komödie[6]) in die Entwicklung der Dinge ein, stand im lebendigsten Verkehr mit dem Schauspieler, bald in dramatischer Wechselrede, bald in liedmäßigen Empfindungen. Der Koryphaios wirkte auch als Einzelperson bei poetisch gehaltenen Aufforderungen des Chores, bei Lobsprüchen, Exklamationen und Verwünschungen. In der Komödie wurden Dramen und lyrische Gedichte parodiert. Aristophanes parodierte auch das hohle Pathos.

Die Hauptchorlieder der Komödie waren:

1. Die Parodos, das gesungene Einzugslied.

2. Die Parabase, das wichtigste und merkwürdigste von allen komischen Chorliedern, war eine Anrede des Chores an die Zuschauer aus Vollmacht und im

1) Riemann, a. a. O. S. 120.
2) Oehmichen, a. a. O.
3) Riemann, a. a. O. S. 126.
4) Christian Muff, Die chorische Technik des Sophokles, Halle 1877, S. 28 ff.
5) Muff, a. a. O. S. 13.
6) Muff, Über den Vortrag der chorischen Partien bei Aristophanes, Halle 1872.

Namen des Dichters ohne Zusammenhang mit dem Gegenstand des Stückes[1]). Über den Vortrag der Parabase in ihren einzelnen Teilen herrschen noch Zweifel.

3. Die Stasima: meist Spottlieder auf Personen oder Loblieder auf die Götter, mit Tanz.

4. Die Exodos: vom Gesamtchor gesungen mit Tanz.

Im Anfang der römischen Tragödie[2]) wechselten gesprochene Szenen mit Gesangspartien (cantica) in bewegteren Rhythmen. Über den Vortrag dieser Cantica berichtet Livius: da er durch öftere Dacaporufe der Zuhörer zu mehrfacher Wiederholung seiner Gesänge genötigt wurde und dadurch seine Stimme allzu sehr abnutzen mußte, so erwirkte er sich die Erlaubnis, einen Knaben zum Singen vor den Flötenbläser zu stellen, während er selbst mit um so lebhafterer Aktion den Text mimisch darstellte. Seitdem ist es Sitte geworden, daß der Gesang, vorgetragen durch den Cantor, die Darstellung der Schauspieler begleitete und ihrer Stimme nur die deverbia (gesprochene Szenen) überlassen blieben. Hieraus ist zu schließen, daß jene seltsame Teilung zwischen Gesang und Bewegung jedenfalls noch in späterer Zeit als Regel bestand.

Der Begriff des canticum als einer Gesangspartie ist von den alten Theoretikern bald in engerem, bald in weiterem Sinne gefaßt worden[3]). Während die Bezeichnungen in den Pfälzer Handschriften des Plautus alles unter diese Gattung zu rechnen scheinen, was nicht ohne jedes musikalische Element einfach gesprochen wurde, verstand z. B. Livius an der bekannten Stelle über Livius Andronicus (VII, 2) darunter nur Monodien, die von dem Schauspieler in mimischer Aktion dargestellt, von einem ihm beigegebenen Sänger aber zur Begleitung der Flöte vorgetragen wurden. Denn undenkbar wäre ja, daß in einer von drei oder vier Personen gespielten Septenar- oder Oktonarszene neben dem stumm agierenden Schauspieler ebensoviel cantores gesungen haben sollten, oder daß gar ein einzelner cantor verschiedene, rasch wechselnde Rollen vorgetragen hätte. Also ist die Bestimmung des Diomedes, in den cantica (im engeren Sinne) dürfe nur eine Person auftreten, oder wenn zwei, so dürfe die andere Person nur aus dem Hintergrunde zuhören und nur für sich hier und da ein Wort sagen, in den angedeuteten Grenzen gewiß richtig und vielleicht zunächst der Praxis der Tragödie entnommen.

Das römische Publikum verlangte von den Schauspielern eine vollkommene Reinheit der Stimme[4]). Dem Redner gegenüber waren die Zuhörer nicht so streng wie gegenüber den Bühnenkünstlern. Die Stimme der Schauspieler galt hier als etwas ganz Musterhaftes. Vom Tragöden wurde vor allem eine klare, sonore Stimme von metallenem Klange gefordert. Sie mußte durch methodische Schulung gewonnen werden. Das Tremulieren mit erhobenen Händen bei Ermahnungen (wie früher im Affekt auch bei italienischen und französischen Schauspielern üblich) wird als eine Sitte bezeichnet, die aus fremden Schulen eingeführt sei. Am meisten wurden die Stimmen bei den tragischen Schauspielern gepriesen. Eine vox tragoedorum wird von Cicero für den idealen Redner verlangt und Aesop als der berühmteste Tragöde seiner Zeit genannt. Roscius, der über eine mächtige, wohltönende Stimme verfügte, hat eine Schrift hinterlassen, worin die Schauspielkunst mit der rednerischen verglichen wird. Cicero, dem Roscius als hervorragendster Vertreter der Schauspielkunst galt, hat möglicherweise dessen Schrift benutzt. Bei

---

1) Schlegel, a. a. O. S. 133.

2) Otto Ribbeck, Die römische Tragödie. Leipzig 1875, S. 24.

3) Ribbeck, a. a. O. S. 634.

4) Boris Warnecke, Die Vortragskunst der römischen Schauspieler, Neues Jahrbuch für das klassische Altertum, 1908.

künftigen Schauspielern wurde die Stimme einer ganz besonderen Prüfung unterzogen. Hatte ein Schauspieler die frühere Kraft und Schönheit seiner Stimme verloren, so mußte er die Bühne verlassen.

Plinius (Epist. V, 19, 6) unterscheidet im Gesang den komischen vom tragischen Künstler: dem ersteren ist die Musik nicht so notwendig, weil seine Vortragsart sich nur wenig vom gewöhnlichen Sprechen unterscheidet, obgleich auch die Komöden auf der Bühne nicht die Sprache des alltäglichen Lebens reden sollten (Quintilian). Die tragische Vortragsweise aber war vom gewöhnlichen Reden weit entfernt.

Die Schauspieler konnten sehr fein die Schwäche der weiblichen Rede und das Zittern der Greisenstimmen nachahmen. Wenn die Rollen unter die Schauspieler nach ihrer Stimmart verteilt wurden, fand auch die Stärke der Stimme Berücksichtigung. Durch kunstmäßige Schattierungen der Tonfarbe nach den wechselnden Stimmungen der Rolle wurden tiefe Eindrücke beim Publikum erzielt. Aristoteles berichtet von Theodoros, daß, wenn dieser spielte, man die betr. Person selbst sprechen zu hören glaubte, was bei den anderen Schauspielern nicht der Fall gewesen wäre. Der berühmte Schauspieler Philemon erzielte besondere Wirkungen durch Modulation und Wechsel der Stimme bei der Aufeinanderfolge gleichlautender Wörter oder Satzteile. Quintilian meint, wenn der Schauspieler etwas nicht von sich selbst aus sagt, sondern nur fremde Worte wiederholt, soll er in keinem Falle dieselbe Tonmalerei anwenden, mit welcher die von ihm kopierte Person sie selbst gesprochen hat.

Der Chor fand nur in der römischen Tragödie Verwendung, war aber hier mehr als bei den Griechen an der Handlung beteiligt[1]).

Schließlich wenden wir uns noch dem Mimus, der dramatischen Volkspoesie zu, die uns die Alten als ebenso große Realisten wie übermütige Humoristen lehrt[2]). Die Mehrzahl der Mimen trat ohne Masken auf, der mimische Realismus war so stark, daß die Frauenrollen mit Frauen besetzt wurden. Sophron erweist für uns die Existenz des Prosa-Mimus, der Mimologie. Daneben existiert der gesungene, der lyrische Mimus, die Mimodie mit ihren Unterarten, der Magodie und Simodie, der Hilarodie und Lysiodie. Zwischen beiden steht die halbgesprochene, halbgesungene Kinädologie und Jonikologie mitten inne. Im alexandrinischen Zeitalter bildete sich aus dem Zusammenfluß von Mimologie und Mimodie die mimische Hypothese, die beider Eigenart zusammen enthält. Sie hat prosaische und jambische Partieen, wie die Mimologie, und gibt dazwischen Cantica wie die Mimodie.

Joh. Chrysostemos, der den Mimus eine „Hochschule der Unsittlichkeit" nennt, sagt über die Miminnen[3]): „Sie singen mit süßen, verführerischen Stimmen. Das Verführerischste sind ihre schönen Stimmen, mit denen sie ihre Teufelsmelodien singen. Damit bezaubern sie alles. Diese Couplets sind das Verderblichste an der verderblichen mimischen Kunst."

Frauen als Schauspielerinnen finden sich ganz spät auch in der Komödie[4]).

Damit schließen wir unsere Studie ab. Während wir über die medizinische Seite der Stimmkunde, über Anatomie, Physiologie und Therapie der Stimmorgane bei den Alten durch Gordon Holmes[5]) unterrichtet sind, während Krumbacher[6])

---

[1]) Körting, a. a. O. S. 346.
[2]) Hermann Reich, Der Mimus, I, 1. Berlin 1903, S. 13.
[3]) Reich, a. a. O. S. 117.
[4]) Körting, a. a. O. S. 349.
[5]) Gordon Holmes, Die Geschichte der Laryngologie, deutsch Berlin 1887.
[6]) Krumbacher, a. a. O., II. Teil.

die Stimmpädagogik bei Griechen und Römern behandelte, versuchte die vorliegende Untersuchung die der antiken Stimmkunst zugrunde liegenden ästhetischen Voraussetzungen aufzuzeigen, die bei der Rekonstruktion damaliger Theatervorstellungen mit in Rechnung zu ziehen sind. Die spezifischen Ansprüche an die antiken Schauspieler hinsichtlich ihrer Stimmbetätigung waren hauptsächlich durch die Räumlichkeiten der Theater, durch das Tragen von Masken, Nachahmung der Frauenstimmen und Beherrschung von Sprech- und Gesangskunst gegeben. Rein klanglich dürften die Griechen, wie heute noch, über lyrische, weiche, biegsame Organe mit Anlage zu leichter Höhe verfügt haben. Die erhaltenen Notenreste griechischer Vokalmusik, vom Umfang einer mittleren Männerstimme, geben keine Vorstellung von griechischer Gesangsmelodik, war doch das improvisatorische Element gerade ein integrierender Bestandteil. Dazu kommt die Unklarheit, was gesungen oder gesprochen worden ist. Aber trotz dieser fehlenden Kenntnisse ist der Unterschied zwischen der antiken Stimmkunst und den Gesangsaufgaben der Renaissance-Opern evident. Jene gibt uns aber schon einen Einblick in die Anfänge einer Ästhetik der Stimmgattungen, die freilich erst die Oper ausprägte.

Wie allgemein in ihrer Kunst, erstrebten die Griechen auch hier eine harmonische Einheit. Bei ihnen war sowohl der tragische Gesang wie das begleitende Gebärdenspiel so einfach, daß die Kräfte eines einzigen hinreichten, beidem gerecht zu werden. Die Römer zogen dagegen die vereinzelte Meisterschaft vor, weil es ihnen nicht gegeben war, durch gemäßigte Akzente des Seelenleidens zu rühren und mit schonender Hand die Tonleiter der Gefühle zu durchspielen[1]). Gegenüber dem zusammenstimmenden Eindruck eines Kunstwerkes im Ganzen bei den Griechen zeigten die Römer Sinn für das hervortretende Talent des Virtuosen.

---

[1]) Schlegel, a. a. O. S. 186 f., 190.

Besprechungen.

Goethes Werke, Festausgabe zum hundertjährigen Bestehen des Bibliographischen Instituts 1826—1926. Im Verein mit F. Bergemann, A. E. Boucke, M. Hecker, R. Richter, J. Wahle, O. Walzel, R. Weber herausgegeben von Robert Petsch, Leipzig, Bibliographisches Institut. 18 Bände.

So oft ich in Weimar Goethes Haus durchwanderte — noch jedes Mal habe ich in tiefster Erschütterung von ihm Abschied genommen. Welche unvergleichliche Lebenserscheinung war doch dieser Mann! Als junger Mensch glaubt man wohl, in der zeitlichen Ausdehnung des Lebens und in der Gunst des Schicksals eine Erklärung für die Fülle der Leistung zu sehen, aber je älter man wird, desto ferner rückt diese Betrachtungsweise. Es bleibt ehrfürchtiges Staunen. So auch nach dem Durchblättern der hier vorliegenden neuen Ausgabe des Schriftwerks. Zugleich entsteht eine lebhafte Freude über die Tätigkeit des Herausgebers und seiner Mitarbeiter.

Der Herausgeber, Robert Petsch, schildert Goethes Lebensgang in seiner „oft wahrhaft dämonischen Folgerichtigkeit" und lenkt dabei den Leser immer wieder auf das Wesentliche, nämlich auf den Rhythmus, der zur Welt hinausführt und zur Innerlichkeit zurückführt. Goethes Ziel war die Bildung der eigenen Person bis zum höchsten Dasein. Diesem Ziel wurden auch die begegnenden Menschen untergeordnet: aus ihnen hat Goethe stets neue Kräfte für sich selbst gewonnen und von ihnen hat er sich unbekümmert abgewandt, wenn sein Daimonion es ihm riet. Daher wurde er kalt gegen jeden, der ihn „in seinem ununterbrochenen und unter heftigen Widersprüchen sich betätigenden Vorwärtsschreiten hemmen wollte". Der Alternde „sieht in seiner eigenen Entwicklung die eines exemplarischen Menschen, zu dem er sich bewußt erzogen hatte ..." Das ist gewiß Wahrheit, aber es scheint mir nicht die volle Wahrheit. Denn Goethe besaß einen Zug zum Epikureismus, zum bedenkenlosen Genießen hoher wie niederer Freuden. Im Grunde war er ein charismatischer Mensch, allerdings von besonderer Art: er gewann die Regel seines Lebens — nach oben wie nach unten — aus individueller Gesetzlichkeit, anstatt sie geltenden Vorschriften zu entnehmen. Die Werte, die aus ihm stammten und nur an ihm möglich waren, sollten emporgetrieben werden, während sonst die geistigen Menschen ihren Stolz darein setzen, selbstlos einer Sache zu dienen, gültige Wahrheiten anzuerkennen und verbindliche Forderungen zu erfüllen. Goethe verstand sich auf zwei Künste, die selten von demselben Menschen beherrscht werden: Triebhaftes zu veredeln und dann doch wieder in der Ursprünglichkeit sich auswirken zu lassen. Die meisten Menschen spüren ja überhaupt nichts von einem Kampf zwischen dem Naturhaften und dem Geistigen, manche gehen dem Streit aus dem Weg, indem sie zeitlich zwischen dem einen und dem andern wechseln, wenige wissen den Gegensatz zu überwinden. Goethe hat es vermocht, nicht ohne Zwiespalt, nicht ohne Leiden, immerhin mit nie erlöschendem Zutrauen zur Lust des Daseins. Das darf nicht wegidealisiert werden.

Im Verfolg seiner Einleitung kommt Petsch auf zwei heikle Fragen zu sprechen: die Frage nach Goethes Religiosität und nach seinem Verhältnis zur Gemein-

schaft. Ich glaube nicht, daß man Goethe einen Christen nennen darf, wohl aber, daß er allmählich in die Nähe der Mystik geraten ist; und was die Beziehung zwischen dem einzelnen und der Gemeinschaft angeht, so hat Goethe keine gleichbleibende Theorie hierüber, vielmehr nur die Eigenart, daß er regelmäßig den Einzelnen als Wirklichkeit faßt, während ihm die Gemeinschaft ein Ideal bleibt. — Es schließen sich an Untersuchungen über „Goethe und die Kunst". Sehr richtig bemerkt Petsch, daß Goethe kein Ästhet war: „Alle Form ist ihm nur Ausdruck des Wesentlichen ... Gestaltung eines Göttlichen." Andererseits unterschätzt er das Spielerische in Goehes Kunstübung und deshalb auch die Versuche auf dem Gebiet der bildenden Kunst (obwohl er sich hier auf eigne Äußerungen der Unzufriedenheit berufen kann). — Besonders ausführlich sind — naturgemäß — die Abschnitte über die Dichtung. Sie beginnen mit einer schönen Kennzeichnung der Goetheschen Wortkunst (zumal ihrer späten Vereisung), bringen dann eine Übersicht über die Gedichte — nach meinem Geschmack ist sie freilich zu historisierend und zu stark mit Hinweisen auf Abliegendes belastet— und finden ihr vorläufiges Ende in einer weit ausgreifenden Abhandlung über die Epik. Goethe wird als episches Temperament bezeichnet: „Der Grundzug seines Lebens bleibt doch ein ruhiges, wohlwollendes Beschauen der Fülle und Breite des Daseins." Mir persönlich ist die „Campagne in Frankreich" immer sehr lieb gewesen und auch nach unsern Kriegsberichten und Kriegserinnerungen lieb geblieben.

Der fünfte Band enthält den „Faust". Da ich selber Einleitungen zu beiden Teilen der Tragödie geschrieben habe, so bin ich befangen in meinem Urteil über die hier gebotene Erläuterung. Ich finde sie nicht einheitlich genug, auch unselbständig; immerhin ist sie nützlich durch die Menge des zusammengetragenen Stoffes. Schließlich: wer will sich anmaßen, über den „Faust" das letzte Wort zu sprechen? — Im allgemeinen hält Petsch den Dichter einer dramatischen Auffassung und Wirklichkeitsdarstellung für fähig, obwohl er nach seinem innersten Sein ein Epiker war. Seine Eigentümlichkeit sieht er darin, daß die äußeren Vorgänge nur als Anregungen und als Ausstrahlungen seelischer Wandlungen in Betracht kommen. Vortreffliches wird gesagt über das Bühnenmäßige und das Geistig-Dramatische, über die Linienseher und die Szenenseher („denen mehr an der runden Herausarbeitung der Einzelheiten als an dem deutlichen Zusammenhang des Ganzen gelegen ist"). Für mich ist entscheidend, ob jede Szene zwingend auf die früheren wie auf die späteren hinweist; und hierin ist unser großer Bühnendichter Schiller allen seinen Zeitgenossen überlegen gewesen.

Ich komme nun zu Walzels Erläuterung des „Werther". Werther gehöre in die Reihe nervöser Charaktere, deren größte künstlerische Formung im Hamlet vorliege. „Goethe rückt als Mensch und als Dichter von solcher hamletartigen Haltung ab. Auch durch die Gestalt, die er dem Roman gibt. Er berichtet wie ein Unbeteiligter." Ist dies wirklich das unterscheidende Merkmal? Zeigt etwa Shakespeare als Mensch und Dichter eine hamletartige Haltung? Des Rätsels Lösung hat Goethe mit den Worten (des „Wilhelm Meister") gegeben: „Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat." Walzel selbst erkennt übrigens im Werther ein Musterstück einmaliger Formung, „die in jedem Zug ein ihr und nur ihr innewohnendes Gesetz bezeugt und befolgt", und er beschreibt das Gefüge aufs Treffendste, gestützt auf Max Herrmanns Nachweisungen. — Beim „Urmeister" werden stilistische Fragen im Sinne einer angewandten Poetik erörtert — wie es nahe liegt; bei den „Lehrjahren" wird das Verhältnis zur „theatralischen Sendung" (vergleichbar dem des „Faust" zum „Urfaust") geprüft; hinter den Titeln „Aufbau

des Urmeister“ und „Aufbau der Lehrjahre“ verbergen sich Inhaltsangaben. In der Einleitung zu den „Wanderjahren“ tritt neben das Geschichtliche, das natürlich überall dem Leser übermittelt wird, aber hier nicht zur Erörterung steht, eine pädagogische Ausführung, die zwischen „Allseitigkeit“ und „Totalität“ scheidet. (Wobei ich die Bemerkung nicht unterdrücken kann, daß das üble Wort Totalität mich stets an Lokalität erinnert.) An den „Wahlverwandtschaften“ hebt Walzel die kulturgeschichtliche Bedeutung hervor, beschreibt aber auch die Struktur des Romans und ihre zahlenmäßige Genauigkeit.

Ewald A. Boucke gibt vor dem Abdruck von „Dichtung und Wahrheit“ auf 153 eng bedruckten Seiten eine Einführung in Goethes selbstbiographisches Schaffen. Zu einem Autobiographen gehört „der Sinn für Wert und Bedeutung des Erlebten und der Trieb, das eigene Lebensbild als ein zusammenhängendes Ganzes neu erstehen zu lassen“. Der Rohstoff, behaftet mit Zufälligkeiten, aufbewahrt in einem unzuverlässigen Gedächtnis, soll stilisiert werden. Für die Stilisierung stehen drei Formen zur Verfügung: die erste entspricht dem Typus des heroischnaiven Menschen, die zweite ist durch das Ideal der Lebensführung bestimmt und daher vorwiegend ökonomisch-rational geartet, die dritte verfolgt den Prozeß der Lebensentfaltung und gelangt erst im Zeitalter des ästhetisch-sentimentalen Menschen zur Blüte. — Bei einem Überblick über das Altertum erörtert Boucke Goethes Stellung zur Maximenbiographie (Seneca), zu Augustin (Faustische Motive in den „Konfessionen“), zu Petrarca (gewissermaßen einem Vorläufer Werthers) und dergleichen mehr. Lehrreiche Mitteilungen über deutsche Hauschronik, Vagantenbiographie und vor allem über Montaigne führen zu einer Betrachtung über den Gang der Entwicklung im 18. Jahrhundert. Hier vermisse ich einen Hinweis auf die weltanschauliche Enge, die damals im deutschen Schrifttum herschte; auch mit der Auffassung Rousseaus bin ich nicht ganz einverstanden. Hingegen las ich mit besonderer Freude das Kapitel über Karl Philipp Moritz, den ich ja vor mehr als vierzig Jahren zum Helden meiner philosophischen Dissertation erwählt hatte: dieser Moritz bleibt doch eine der anziehendsten Persönlichkeiten aus jener Zeit. Was nun Goethe selbst anlangt, so wird die Bedeutung seiner Metamorphosenlehre auch für seine Psychologie hervorgehoben, und diese wird im allgemeinen treffend geschildert. Vielleicht hätte das Verhältnis des Seelischen zum Körperlichen noch einläßlicher geprüft werden können; bewundernswert, wie Goethe selbst es beobachtet hat, ohne in Grübelei und Selbstbespiegelung zu fallen. Sehr aufschlußreich ist der letzte große Abschnitt: Goethes Selbstzeugnisse nach Darstellungen und Quellen.

Die Einleitungen zu den letzten Bänden, so wertvoll sie an sich sind, enthalten wenig, was für den Leser unsrer Zeitschrift in Betracht kommt. Die Ausgabe im ganzen scheint mir in Rücksicht auf philologische Treue höchsten Lobes wert; ihre äußere Erscheinung ist sehr erfreulich. Möge sie in der von Wilhelm Raabe gewiesenen Richtung wirken: „Goethe ist der deutschen Nation garnicht der Dichterei usw. wegen gegeben, sondern daß sie aus seinem Leben einen ganzen vollen Menschen von Anfang bis zum Ende kennen lerne.“

Berlin. Max Dessoir.

Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften, III. Band: Studien zur Geschichte des deutschen Geistes. — VII. Band: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Leipzig und Berlin 1927, Teubner.

Es ist immer eine Freude, neu erschienene Bände aus Wilhelm Diltheys Gesammelten Schriften anzuzeigen. Sie machen das Bild des verehrungswürdigen

Mannes stets wieder lebendig. Da sitzt er, selber lesend oder die von den Schülern ihm zugetragenen Hilfsarbeiten prüfend, und der Stoff schwillt gewaltig an; einmal versucht er, mit Hilfsmitteln der Systematik seiner Herr zu werden, dann glaubt er das Heil in der Geschichtswissenschaft zu finden; wenn er zum Schreiben kommt, so werden Stücke fertig, zum Teil in sich geschlossen und von großer Bedeutung, aber ein Ganzes will sich nicht runden. Während zur selben Zeit Wundt in stätiger Folge Bände über Bände veröffentlichte, in denen alle Gebiete der Philosophie sachkundig und übersichtlich dargestellt wurden, konnte sich Dilthey durch den Berg des Wissens nicht hindurcharbeiten. Besonders aufschlußreich ist das Vorwort Paul Ritters, der den 3. Band herausgegeben hat: hier öffnet sich der Einblick in das tiefste Wesen Diltheys.

Die geschichtlichen Untersuchungen beziehen sich zunächst auf das Zeitalter Leibnizens. Von künstlerischen Erscheinungen werden Opitz, Fleming, Gryphius, Grimmelshausen, aber auch die Oper und die große Kirchenmusik besprochen. Diltehey will zeigen, wie sich auf diesen Gebieten die von Leibniz erreichte Verbindung vorbereitet, nämlich die Zusammenfassung von Renaissance, fortgeschrittenem Christentum und moderner Wissenschaft zu einer einheitlichen und universalen Weltanschauung. Die Werke der Musik und Literatur enthalten, gleich den Schöpfungen des philosophischen Geistes, „ein persönlich errungenes Bewußtsein von der Bedeutung der Welt und des Lebens". Aber auch den starken Künstlerpersönlichkeiten mangelt „die freie Beweglichkeit des Gefühls, die Weite der Erlebnisse". Indem Dilthey solche Bestimmungen trifft, stützt er sch auf Kennzeichnungen der einzelnen Dichter, die ausgezeichnet sind durch Verallgemeinerung und Verfeinerung einzelner Züge, aber doch manchmal Breite und Tiefe stofflicher Untermauerung vermissen lassen. Es sind „Charakteristiken" aus der Zeit und in der Art Treitschkes und Erich Schmidts; sie sind glänzend geschrieben und treffen Wesentliches; nur fehlt ihnen eine gewisse Körnigkeit, es fehlt ihnen das Blockhafte, das wir Heutigen gern sehen wollen.

Eine Abhandlung über Friedrich den Großen und die deutsche Aufklärung enthält einiges auch über die Literatur der Zeit. Den Mittelpunkt der Betrachtung sehe ich in folgenden Sätzen: „Von den Gedichten Lessings bis in das Leipziger Liederbuch Goethes reicht die Macht der Lebensstimmung Voltaires und Friedrichs, das Bewußtsein der Souveränität, das in der Galanterie mit der Liebe spielt, der männlichen Kultur der Freundschaft, der Herrschaft des Verstandes über das Leben. Das Urteil Lessings über Goethes „Werther" ist der völlig gerechtfertigte Ausdruck dieser männlichen Geisteshaltung. Die drei großen deutschen Schriftsteller, welche dieser Lebensverfassung Ausdruck gegeben haben, waren Friedrich, Lessing und der jugendliche Kant."

An die Bruchstücke systematischen Inhalts hat Groethuysen eine schwere und entsagungsvolle Arbeit gewendet. Da Dilthey immer eine Gesamtanschauung vorschwebte, so schrieb er nicht etwa unzusammenhängende Aphorismen nieder, sondern er hatte das Ganze und sogar seine Gliederung fest im Auge, wenn er Aufzeichnungen machte oder einer Hilfskraft diktierte. Aber je mehr die Notizen sich häuften, desto mehr verwirrten sie sich auch, und so ist für den Herausgeber, ja selbst noch für den Leser eine oft gar nicht zu lösende Aufgabe zurückgeblieben. Jedenfalls sind wir bei dieser Sachlage berechtigt, Einzelnes herauszuheben. Da gibt es ein paar Seiten über das musikalische Verstehen. Auf ihnen finden sich Sätze voll tiefer Einsicht. Etwa dieser: „Das Objekt des historischen Studiums der Musik ist nicht der hinter dem Tonwerk gesuchte Seelenvorgang, das Psychologische, sondern das Gegenständliche, nämlich der in der Phantasie auftretende Ton-

zusammenhang als Ausdruck." Der Komponist lebt nicht im Reich der Gefühle, sondern in der musikalischen Welt. „Das Genie ist eben das Leben in der Tonsphäre, als wäre sie allein da, ein Vergessen jedes Schicksals und jedes Leides in dieser Tonwelt, und so doch, daß alles dieses darin ist." Ich mache die Leser ferner aufmerksam auf die Abschnitte über die Biographie, namentlich soweit sie die Lebensbeschreibung als Kunstwerk betreffen, und summarisch auch noch auf die verstreuten Bemerkungen zur Hermeneutik. Der Ästhetiker kann in diesem siebenten Bande wertvolle Anregungen finden.

Berlin. Max Dessoir.

Edmund Hildebrandt, Leonardo da Vinci. Der Künstler und sein Werk. Mit 296 Abbildungen. Berlin 1927, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

Was dies Buch auszeichnet, ist der Umstand, daß aus eigener Auffassung und in persönlicher Darstellung das Lebenswerk Leonardos durchsichtig gemacht wird. Nach Hildebrandts Überzeugung ist Leonardo trotz seiner ganz italienischen Formensprache der germanischen Geisteswelt Goethes und Rembrandts nahe verwandt; wenn wir Deutsche der Gegenwart danach trachten sollen, die beiden geistigen Mächte — gewissermaßen den Apoll von Belvedere und den Isenheimer Altar — in uns zur Einheit zu bringen, so gibt es keinen besseren Führer als Leonardo da Vinci. Ein ungeheurer Reichtum an künstlerischen und wissenschaftlichen Leistungen quillt bei ihm aus derselben Tiefe. Schon die Pariser „Madonna in der Felsgrotte" — bewundernswert wiedergegeben nach den berühmten Aufnahmen Alinaris — offenbart Leonardos Wesensart. Hildebrandt zeigt fein und überzeugend, daß dies Pariser Gemälde dem Londoner weit überlegen ist; im allgemeinen sind Hildebrandts Beschreibungen und Bilder stark psychologisch gefärbt, aber auch genau, und manchmal von überraschender sprachlicher Schönheit. Die Frühwerke überhaupt geben dem Verfasser Anlaß zu einer Betrachtung über „Entlehnungen". Sehr richtig bemerkt er, daß es nicht auf die leere Tatsache einer Entlehnung ankomme, sondern darauf, was aus dem Übernommenen gemacht worden ist; derselbe Grundsatz gilt übrigens auch für die entsprechenden Vorgänge in der Musik- und Literaturgeschichte. Aber nicht ganz kann ich Hildebrandt beipflichten, wenn er sagt: „Leonardo trägt dies Motiv der innigsten Devotion und des hinreißendsten Wohlklangs einer Kopfneigung, das die Kunstgeschichte kennt, im tiefsten Innern seiner Schöpferseele; es muß geradezu als das rhythmische Leitmotiv seines gesamten Schaffens angesehen werden. Ganz absurd daher der Gedanke, er könnte einen Gedanken von so fundamentaler Bedeutung aus fremder Quelle entlehnt haben." Mir scheint es durchaus möglich, daß eine von anderwärts übernommene rhythmische Führung zum eigensten Besitz und zum dauernden Antrieb eines bildenden Künstlers wird.

Nun zu Hildebrandts Behandlung des „Abendmahls" und der „Mona Lisa". Das Historische, auch das Stilgeschichtliche, wird zurückgestellt; das Konstruktive rückt an zweite Stelle, und zwar zugunsten einer in die seelischen Untergründe sich versenkenden Betrachtungsweise. Zur „Cena" wird der Leser geleitet, indem er Goethes über alle Maßen köstliche Schilderung liest und den Morghenschen Stich vor Augen hat. Dann spricht Hildebrandt selber, zeigt Photographien des Gemäldes und baut in ausführlichen Darlegungen vorsichtig ein Urteil auf. Das Verständnis der „Gioconda" soll sich — was mir wunderlich scheint — mittels eines Satzes aus Rosa Mayreders „Kritik der Weiblichkeit" öffnen. Mir ist es zweifelhaft geblieben, ob der wundersame Zug um den Mund ein „Lächeln der

inneren Glückseligkeit" bedeutet. Umso lieber bin ich dem Verfasser gefolgt, wenn er daran geht, die Wirkungen der „Gioconda" zu ermitteln. „Wer, die Mona Lisa im Herzen, die großen Galerien Europas durchwandert, wird vergeblich auf ein Erlebnis fahnden, das diesem ebenbürtig wäre. Erst bei dem fernen Rembrandt, der eine der italienischen Hochrenaissance diametral entgegengesetzte Sprache spricht, vor Bildern wie der Saskia, der Judenbraut und den späten Selbstporträts, findet der Suchende Ruhe und neue Erschütterung."

Auf den überaus wichtigen „Kritischen Anhang" kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden, obwohl er auch dem Ästhetiker zu denken gibt. Doch eins sei noch gesagt: Hildebrandt wird nicht nur dem Künstler, vielmehr dem ganzen Menschen Leonardo gerecht — seiner Nervenkraft, die es ihm erlaubte, neben sezierten und schon verwesenden Leichnamen zu schlafen, seiner erstaunlichen wissenschaftlichen Begabung, seinen technischen Leistungen (Pumpenwerk, Seilmaschine, Radschloß, Geschützmörser).

In Leonardos Aufzeichnungen steht ein Satz, mit dem diese Anzeige geschlossen werden soll: „Große Liebe entspringt aus großer Erkenntnis des geliebten Gegenstandes."

Berlin. Max Dessoir.

Ulrich Christoffel, Die deutsche Kunst als Form und Ausdruck. Augsburg 1928. Dr. B. Filser-Verlag.

R. de Lasteyrie, L'Architecture religieuse en France à l'époque gothique. Ouvrage posthume, publié par les soins de M. Marcel Aubert. 2 Bde. Paris 1927. Auguste Picard.

Das Ringen um die Erkenntnis des „Wesens der deutschen Seele" nimmt mehr und mehr den Charakter eines tief erregenden Kampfes an: „ich lasse Dich nicht, Du segnetest mich denn". — Indem man das mystisch im Dämmer liegende Zentrum in immer engeren Kreisen umschwirrt, wagt man bald von diesem, bald von jenem peripherischen Punkt aus einen Vorstoß nach innen, in der Hoffnung, endlich einmal an irgend einer Stelle durch alle Schalen und Hüllen zum Wesenskern durchzustoßen und diesen nicht nur in seinem Sein, sondern in der alles durchdringenden und belebenden Bild- und Formkraft klarzulegen. Bildende Kunst und Musik haben dabei als Ausdrucksformen deutschen Seelenlebens die Führung; die Literatur folgt in geringerem Abstand. Staat, Politik, Recht, Wirtschaft bilden das bescheidene Gefolge.

Wenn Ulrich Christoffel sein Buch über deutsche Kunst schon durch den Titel, den er wählte, in klarer Weise als „Problembuch" bezeichnet, so darf man natürlich keine Kunstgeschichte im üblichen Sinn des Worts von ihm erwarten. Vielmehr werden die Tatsachen, die chronologische Reihung, die gebräuchliche ästhetische Wertung beim Leser im allgemeinen als bekannt vorausgesetzt; auch kurze biographische Daten, die gelegentlich eingeflochten werden, sind, ebenso wie eingehende Bildanalysen, nur als Mittel zum Zweck schärferer Problemstellung und -klärung, nicht als Selbstzweck, zu deuten.

Will man versuchen, dies Problem, wie es in großen Kapiteln 1. Geschichte und Landschaft, 2. Die Wege zur Form: Bildschnitzerei, Zeichnung, Malerei, Architektur, 3. Kunst und Künstler, 4. Der Bilderkreis, 5. Natur und Kunst, aufgerollt ist, auf eine knappe Formel zu bringen, so kann man es am besten mit den eignen Worten des Verfassers am Schlusse seiner kurzen Einleitung tun: „wo war in aller Relativität der Form und hinter allem geschichtlichen Wechsel der Stilarten jenes Absolute und Identische des künstlerischen Ausdrucks zu

finden, das die deutsche Kunst neben der Dichtung und Musik zu einem gegenwärtigen Faktor der deutschen Kultur macht?" Ist das Problem selbst so in anschaulicher Klarheit gestellt, so dürfte es dagegen schwer fallen, eine ebenso klare und eindeutige, in sich widerspruchslose Antwort als Resultat all des fast leidenschaftlichen, mit restloser Hingabe durchgeführten Suchens herauszuarbeiten. — Nach den Anfangserörterungen, die an Dürers großes Rasenstück in der Albertina anknüpfen, mag es zunächst scheinen, daß der immanente Gegensatz zwischen letzter Naturgebundenheit und einem unbegrenzten Schweifen in die Ferne den Deutschen den bei anderen Völkern „wohlberechneten Abstand, in dem die Welt sich dem Auge in klar umrissenen, festgefügten Bildern darstellt", nicht habe finden lassen, „in dem die Kunst allein möglich wird". Es wird die Behauptung gewagt, daß ohne die Berührung mit den südlichen Völkern und ihrer klaren Bildersprache der Deutsche vielleicht überhaupt niemals zu einer Kunst gekommen wäre, da er „dank seiner Verwurzelung in der Natur, nicht nur formarm, sondern geradezu formfeindlich sei", da ihm das ewige, unendliche, nie vollendete, nie befriedigte Ringen nach Form, die Flucht aus dem gestaltlosen Chaos, der faustische Drang Spenglers von jenen Völkern unterscheide, denen die gerundete, gestaltete, fertige Form gleichsam von Natur eigen, die, weil sie selbst Form sind, auch allen Dingen Form mitteilten. Aber, um nur eins zu erwidern, ist Holbein, von dem der Verfasser selbst sagt, daß der deutsche Holzschnitt, die „deutscheste aller Künste", in ihm seine Vollendung gefunden habe, daß er zu einer Form des Porträts gelangt sei, die allgemein abendländische Geltung erlangen sollte, daß er „der deutschen Kunst eine absolut künstlerische Form gegeben hat", deshalb kein deutscher Künstler? — Wie viele andre, die ähnliche Wege gingen, ist auch Chr., wie mir scheint, der Gefahr erlegen, bei allem schillernden, vielfach variablen Reichtum seiner Ausdrucksweise absolut gültige, abstrakte Formeln für wissenschaftliche Beobachtungen prägen zu wollen, die sich ihrer Natur nach solcher absolutierenden Schematik entziehen. So wird man dauernd zwischen bald mit einigen Fragezeichen versehener, bald restloser oder gar bewundernder Zustimmung und skeptischer, hie und da fast entrüsteter Ablehnung hin und her geschleudert. Was soll es, um nur einige mir besonders charakteristisch scheinende Beispiele zu geben, anders als eine allgemeine und deshalb nichtssagende Phrase bedeuten, wenn (S. 51) gesagt wird, daß „Ausdruckswillen und Phantasie das Kunstwerk hervorbringen"? — Ist es wirklich wahr (S. 65), daß die deutsche Kunst sich „in der Malerei an die fremden Anregungen gehalten und nie den Versuch gemacht" habe, „die übernommenen Mittel sich zu eigen zu machen"? Daß die deutsche Stadt sich durch „Erweiterung und Gliederung" aus dem Dorf langsam entwickelt habe, entspricht, in dieser Allgemeinheit gesagt, nicht der geschichtlichen Wahrheit, und all die z. T. sehr geistreichen Folgerungen, die daraus gezogen werden, ruhen daher auf brüchigem Grunde. Es ist ferner einfach nicht wahr, daß die deutschen Kirchen keine Verbindung mit dem städtischen Handel und Wandel gehabt hätten und den Strom des Lebens fliehen; die Existenz der zahllosen Marktkirchen spricht allein schon entscheidend dagegen. Hat wirklich gerade in Deutschland und nur in Deutschland der Einzelne, der Kaiser, der Reformator, der Künstler das Schicksal des Volkes auf sich genommen? (S. 171); gilt das gleiche nicht auch von Dante und Machiavell, von Cromwell und Napoleon? Daß die deutsche Kunst „nie" eine Karikatur hervorgebracht habe, weil „diese Gattung sich an den Bestand der Gesellschaft knüpfe, die kritistiert werden solle", kann doch nur dann als bewiesen gelten, wenn man die niedere graphische Kunst, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert blühte, ebenso künstlich aus der Betrachtung ausschaltet, wie die ganze neuere Kunstentwicklung,

die doch die deutsche gesellschaftliche Karikatur zu sehr beträchtlicher künstlerischer Höhe entwickelt hat.

Mit all dem soll selbstverständlich nicht gesagt sein, daß in dem Buche Christoffels nicht viele wertvolle, zukunftsreiche Gedanken enthalten seien; überall regt er zum Nachdenken über die von ihm berührten Probleme an; manche Formulierung ist scharf und unmittelbar überzeugend; anderes zwar übergeistreich zugespitzt, aber doch voll selbständiger Ideen. Die Gefahr dieses Buches, wie mancher anderen, die verwandten Geistes sind, scheint mir, ich betone es nochmals, eben in der Verabsolutierung von Erkenntnismomenten zu liegen, die nur in relativer Beschränkung und Bedingtheit wahrhaft wissenschaftlichen Erkenntniswert beanspruchen können. Der Charakter aller Nationen, Völker, Rassen, Staaten etc. läßt sich, wie mir scheint, auf eine Anzahl nicht weiter analysierbarer, aber streng wissenschaftlich festzustellender Ur- und Grundelemente zurückführen, auf deren variable Mischungen die Verschiedenheit und der Gegensatz zwischen den einzelnen sekundären, zusammengesetzten, historisch gewordenen sozialen Gebilden zurückzuführen ist. Macht man aus diesen sekundären Bildungen primäre Urgebilde, versucht man absolute, unüberbrückbare Gegensätze letzter Instanz an Stelle von Mischungsdifferenzen zwischen ihnen festzustellen, so gerät man notwendigerweise auf das schlüpfrige und gefährliche Gebiet willkürlich-phantastischer und konstruktiver Deutungen, die um so bedenklicher sind, je lockender und verheißender sie gewissen Strömungen entgegenkommen, die, abseits aller wahren Wissenschaft, befangen in der Zeit und ihren Leidenschaften, für die scheinbare Bereicherung von wissenschaftlicher Seite her besonders dankbar sein müssen.

Man kann sich wohl kaum einen schärferen Gegensatz denken als den, den nach Anlage, Behandlungsweise und Methode das Buch des bekannten französischen Architekten de Lasteyrie über die Architektur der französischen Gotik, das nach seinem Tode von seinem Schüler und Freunde Marcel Aubert herausgegeben worden ist, zu einem Werke von der Art des Christoffelschen Buches bildet. Man kennt seinen Stil und seine Auffassung aus seiner schon vor längerer Zeit erschienenen Geschichte der romanischen Baukunst in Frankreich, zu der das vorliegende Buch die unter dem schweren Leid des Krieges und unter tausend technischen Nöten geborene natürliche Fortsetzung bildet. L. ist ein Kenner seines Stoffes, wie es wohl kaum einen zweiten gegeben hat oder auch heute noch geben dürfte: jede kleinste Dorfkirche seines Vaterlands, jeder Turmknauf und jedes verborgenste Ornament ist ihm vertraut, und er umgibt es mit der rührend-zärtlichen Liebe dessen, der sich, wie für eigene Kinder, für Wesen und Schönheit jedes kleinsten Gegenstandes verantwortlich fühlt. Seinen Stoff teilt er nach rein sachlichen Gesichtspunkten; nacheinander werden in einzelnen Kapiteln die verschiedenen äußeren Merkmale der gotischen Architektur, etwa: Anlage und Grundriß der Kirchen, Säulen und Kapitäle, Fassaden und Absiden, Malerei und Plastik als dekorative Hilfsmittel usw. behandelt; bis in die kleinsten Details wird, durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, beschrieben und geschildert und wieder beschrieben und wieder geschildert, mit einer souveränen Beherrschung des Stoffs vor allem nach seiner technischen Seite. Wo Probleme angeschnitten werden, sind es in erster Linie solche kritischer Art, die technische Einzelheiten behandeln; hier zeigt er sich als Meister vorsichtig abwägender Beurteilung. Wo er darüber hinausgreift, sind es vor allem Ursprungs- und Beeinflussungsprobleme, die sein Interesse erregen und denen er sich mit einer gewissen leidenschaftlichen Anteilnahme hingibt. Hierbei aber zeigen sich schon mit aller Deutlichkeit die Grenzen seiner Begabung und seiner Auffassungsfähigkeit. Das Resultat ist überall das gleiche: Frankreich ist

das allein gebende Land; die andern — vor allem England und Deutschland — die dankbar empfangenden, die aber die letzte Schönheit des französischen Kunstempfindens meist nicht zu verstehen imstande sind und sie irgendwie verzerren und — barbarisieren. Von England her werden in relativ unbedeutenden Einzelheiten gewisse Reflexwirkungen zugegeben; Deutschland dagegen erscheint durchweg als das unproduktive Barbarenland, das die „elegante" — ein Lieblingswort des Verfassers —, in sich geschlossene Harmonie des aus französischem Geist geborenen Stils ins schwulstig-gepreßte, unharmonisch-verzerrte umbiegt. Der Kölner Dom ist nur eine, wo er von dem Vorbilde abzuweichen versuchte, verunglückte Nachbildung der Kathedralen von Beauvais und Amiens; selbst Erwins Werk — dessen Name übrigens nur ganz gelegentlich und beiläufig erwähnt wird — muß sich, obwohl es selbstverständlich in den Rahmen der französischen Gotik eingespannt wird, allerlei ästhetische Maßregelungen gefallen lassen, weil es deutschen Geistes einen Hauch verspürt hat. Muß nun schon die Art, wie ein Forscher vom Range Dehios, in merkwürdigem Gegensatz zu dem durchweg vornehmen und zurückhaltenden Ton seiner Auseinandersetzungen mit französischen Forschern, in der Polemik von L. behandelt wird, scharfen Protest hervorrufen, so darf man es direkt als groben wissenschaftlichen Unfug bezeichnen, wenn in einem Werke wie diesem, das sich im allgemeinen mit reiner Tatsachenbeschreibung begnügt, politische Gehässigkeit plötzlich mit dem Verfasser durchgeht und z. B. fast jedesmal, wenn vom Reimser Dom die Rede ist, über die angeblich sinnlose, mörderische Zerstörungswut der deutschen Barbaren der Stab gebrochen wird — ohne jede Rücksichtnahme auf jene von allen kultivierten Deutschen aufs bitterste beklagten Kriegsnotwendigkeiten, die das deutsche Militär zwangen, selbst höchste Kulturwerte zu opfern, wo es die Rettung auch nur eines einzigen Menschenlebens galt. 10 Jahre nach dem Abschluß des Weltkrieges sollten bei allen Nationen der Welt solche Insinuationen aus Werken streng wissenschaftlichen Charakters von allen an der Reinhaltung des Bereichs der objektiven Forschung von Unsauberkeiten und Fremdkörpern Interessierten mit aller Energie zurückgewiesen werden. Waren sie bei dem durch schwersten persönlichen Verlust erbitterten Verfasser selbst allenfalls entschuldbar, so hatte der Herausgeber um so mehr die Pflicht, solche Entgleisungen zu beseitigen.

Werden hier die Grenzen wissenschaftlicher Betrachtung völlig gesprengt, so liegt ein andrer Mangel des großen Werkes eben in der Eigenart seiner wissenschaftlichen Auffassungsweise mit einer gewissen inneren Notwendigkeit beschlossen. L. ist, wie gesagt, vor allem die technische Seite der Dinge vertraut; hier verfügt er bis in die kleinsten Einzelheiten über souveräne Kenntnisse und meisterhafte Darstellungsform. Aber sein Blick wird durch die Fülle der Details immer wieder von den Wesenheiten, deren Ausdruck sie sind, abgelenkt; fast nirgends sucht sein Blick durch die schimmernde Außenseite der Erscheinungen zu deren geistigem Kern durchzudringen. Vom „gotischen Geist", dem oft und mit schönen Erfolgen vor allem von deutschen Gelehrten — Dehio, Worringer, Pinder, Dvořak, Gall u. A. — beschworenen, ist nirgends die Rede. So sehr geht der Verfasser solchen Untersuchungen und Deutungen aus dem Wege, daß man die Vermutung nicht abweisen kann, er fürchte sich, am Wege lauernde Gespenster zu beschwören. Nichts bezeichnender dafür, als die ersten Kapitel des ersten Bandes, die von der Entstehung des gotischen Stiles handeln: da wird die gewaltige geistige Umwälzung, wie sie im tiefsten in neuen Formen und Sehnsüchten mittelalterlicher Religiosität wurzelt, zu dem rein technischen Problem der besseren Überwölbung der einzelnen Kirchenkompartimente herabgewürdigt. Man hat das Gefühl, daß der

Verfasser mit ängstlicher Hast sich von dem immer ja etwas schlüpfrigen Boden solcher Ursprungsfragen, soweit sie fundamentale Wandlungen des allgemeinen Geistes betreffen, auf das ihm vertraute Festland kritischer Einzeluntersuchungen zu retten suchte, auf dem er sich dann in breiter Behaglichkeit tummelt: die Frage etwa, in welcher Provinz Frankreichs die ersten Spuren gotischer Wölbungen zu finden seien, die er zu Gunsten der Ile de France entscheidet, füllt unverhältnismäßig viele Seiten; ebenso viele sind der Abwehr gegen jene Thesen gewidmet, die irgendwelchen Einfluß von außen her bejahen. Dabei ist aber merkwürdigerweise von Strygowskis bekannten Hypothesen mit keinem Worte die Rede, während weit unbedeutendere Annahmen einer ausführlichen Erörterung gewürdigt werden.

Jede kulturhistorische Betrachtungsweise wird mit ängstlicher Scheu vermieden; hie und da, aber völlig wahl- und systemlos, spielen einmal die politischen Ereignisse in das sonst streng abgeschlossene Gehege der technischen Untersuchungen und Darstellungen hinein; vom heiligen Thomas, von der Entwicklung der Mystik, von der innerkirchlichen Opposition, von dem Zusammenhang all dieser Phänomene mit den künstlerischen Wandlungen ist kaum mit einem Worte die Rede. Die Renaissance aber ist ihm in Frankreich ein reines Fremdengewächs, Import aus Italien, verhängnisvoll die innerfranzösische Entwicklung überwuchernd; ob nicht auch in Frankreichs Kunst wie in seiner Kultur Ansätze zu solchen Neubildungen vorhanden waren, die durch den von außen eindringenden Einfluß nur zur Entfaltung und Ausbreitung gebracht wurden, wird als Problem nicht einmal erfaßt, geschweige denn beantwortet.

So bleibt, bei aller Anerkennung des Geleisteten, zuletzt doch ein leises Gefühl der Unbefriedigung, wie man es angesichts eines in allzu enge Grenzen eingezwängten, wenn auch in diesem Bereich fruchtbaren, Geistes empfindet.

Leipzig. Alfred Doren.

Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. Dritte veränderte und wesentlich vermehrte Auflage. München 1928. Meyer u. Jessen. 428 S.

„Kunstgeschichte ohne Namen“ ist mehrfach geschrieben worden. „Literaturgeschichte ohne Namen“ wohl noch nie. Es scheint, als sei eine solche noch schwerer zu verwirklichen, denn wenn Strich in seinem Wölfflin gewidmeten Nachwort erklärt, daß eine grundbegriffliche Betrachtung in der Geschichte der Dichtung „auf das ganze Menschentum und all seinen, nicht nur formalen, Ausdruck erweitert werden mußte“, so liegt in dieser Abkehr vom bloß Formalen eigentlich auch eine Abkehr vom Namenlosen und Unpersönlichen. Aber was ist grundbegriffliche Betrachtung dann noch? Bei Wölfflin mehr als eine Methodik und doch keine Datengeschichte, sondern letzten Endes eine Geschichtsphilosophie. Nicht historisch bedingtes Schicksal, nicht menschliches Erlebnis, sondern psychologisch-apriorische Gesetzmäßigkeit, ein Bloßlegen der Voraussetzungen für das Schaffen. Und doch kann man ihn nicht falscher verstehen, als wenn man seine Grundbegriffe „Hilfsbegriffe“ nennt. Die Bezugnahme auf Kants Kategorie — wohl der Anlaß dieser Bezeichnung — hat ihren guten Grund; nur erschöpft sich die Problemstellung nicht mit diesem Vergleich. Denn es besteht zwar apriorische Voraussetzung für das Zustandekommen jedes Kunstwerks, ja jeder Gestaltung überhaupt in der Wahl einer der Kategorienreihen, da es aber keine „Wahl“ ist — und darin liegt das eigentlich verwickelte, aber auch eigentlich wesentliche Moment — wird aus der apriorischen Kategorie das historische Gesetz.

Geschichtsphilosophie in der Form einer nüchternen Methodik, das ist die Form Wölfflins, pädagogisch die wirkungsvollste. Strich übernimmt darum die Anordnung in Beispiel und Gegenbeispiel, schlagkräftiges Einandergegenübersetzen des Unterschiedlichen, aber die strenge Aufteilung nach Kategorien vermeidet er. Kategorien hat er eigentlich nur zwei: gleichsam Oberbegriffe: Vollendung und Unendlichkeit, von denen alle anderen abgeleitet sind. An sich außerordentlich glückliche Formulierungen, die auch Wölfflins Begriffspaare nicht schlecht zusammenfassen. An Stelle der Einteilung nach Kategorien tritt nun eine nach Inhalten: der Mensch, der Gegenstand, die Sprache, Reim und Rhythmus usw. Es liegt darin jene oben angedeutete Einbeziehung des ganzen Menschentums ausgesprochen, die Zurückdrängung des Formalen oder besser: seine Ableitung aus der Weltanschauung. Aber auch Wölfflin spricht nur scheinbar von der Form des Sehens allein. Denn wer von der Psychologie Lipps ausgeht, meint, wenn er auch nur von Linien spricht, letztlich doch Weltanschauung. Wahl der Form ist Wahl der Weltanschauung. Wo der geschlossene Kreis als ruhende Form bevorzugt wird, wird auch überall die in sich ruhende Welt begriffen und geglaubt. Somit ist auch ein Kapitel „der Mensch" eine letzte und sehr wertvolle Konsequenz rein grundbegrifflichen Denkens und nicht nur eine Forderung des Stoffs, insofern auf die Identität der formalen und der inhaltlichen Weltanschauung der Nachdruck gelegt ist. Aber nicht zu übersehen: es liegt hier eine große Gefahr. Eine Gefahr, in die Betrachtung rein gesetzmäßiger Abläufe wieder die Sorge um das individuelle Schicksal einfluten zu lassen, aus der Geschichtsphilosophie eine Literaturgeschichte zu machen. Es ist ein innerer Widerspruch, wenn sich Begriffe wie Schicksal, Entsagung, Tragik, Versöhnung wie ein roter Faden durch ein Buch spinnen, das von apriorischer Gesetzmäßigkeit — „Grundbegriffen" — handelt und mit ihrer Ableitung aus dem Ewigen beginnt. Wölfflins Grundbegriffe tun keinem Menschen wohl oder wehe und werden nicht schicksalshaft, wohl überhaupt nicht bewußt empfunden; Strich sagt: „Die klassische Form ist hier (bei Goethe) nur aus dem Kampf als das Ergebnis schmerzlichster Entsagung, Opferung und Entscheidung hervorgegangen." Nicht das Hineinziehen des Weltanschaulichen, nicht das Menschliche schlechthin, aber jenes Oszillieren zwischen Gesetz und freier Wahl, zwischen bloßer Gegebenheit und persönlichem Schicksal macht die Darstellung methodisch zwiespältig und begrifflich dunkel. Man hat den Eindruck, als wäre über der Furcht kahl zu wirken etwas von romantischer Unerlöstheit mit in das Buch hineingeflossen.

Eine andere Schwierigkeit erhebt sich gegenüber der Parallelsetzung von Barock und Romantik, also: Barock des 17. Jahrhunderts und Romantik vom Beginn des 19. Jahrhunderts. An sich läßt sich gegen eine Übertragung einmal innerhalb einer Periode gewonnener antithetischer Begriffe auf eine andere nichts einwenden, ebensowenig auf eine andere Kunstart, da erschöpfend erfaßte psychologische Erscheinungen in den einzelnen Disziplinen der Kunst und in jeder Kulturstufe sich gleich äußern müssen. Ist der Kulturinhalt auch jeweils ein anderer, so bleibt für die immanente Formerfassung nur ein Entweder-Oder. Freilich ist es nicht immer leicht die eigentliche Parallele, den Kulminationspunkt der Stile zu finden und sie einander gegenüberzusetzen.

Ziehen wir die bildende Kunst zu Rate, so müssen wir die Stilidentität von Barock und Romantik durchaus verneinen. Entspricht zwar die Linearität eines Thorwaldsen der eines Raphael, haben wir also in beiden Fällen eine echte Klassik vor uns, so entspricht ein Overbecksches Gemälde in keiner Weise einem Rembrandt oder Terborch oder Caravaggio. Der malerische Gegenstil der Thorwaldsen-Klassik beginnt mit Menzel und kulminiert im Impressionismus, deckt sich also etwa mit der naturalistischen Dichtung des jungen Hauptmann.

Man könnte nun einwenden, daß es sich in der Romantik um frühe Anfänge, um einen erst andeutenden, noch nicht zu letzter Konsequenz entfalteten Barock handelt, daß aber gerade in jene Jahre der Kämpfe die Entscheidung und damit der beachtenswerte Schnittpunkt fällt. Ziehen wir wieder die bildende Kunst zur Hilfe heran, so kommen wir damit der Erklärung allerdings einen Schritt näher. Zwischen Klassik und Barock des 16. bzw. 17. Jahrhunderts schiebt sich der Manierismus, eine von beiden sich gleich weit entfernende Übergangserscheinung. Zwischen die Klassik des Thorwaldsen und den Naturalismus des Impressionismus schiebt sich ebenfalls ein manieristischer Übergangsstil, als deren Vertreter in der Malerei Kersting, Caspar David Friedrich usw. zu gelten haben. In der Literatur entspricht die Romantik dem Manierismus und sondert sich von dem eigentlichen Barock. Und so kommt es, daß dann in der Strichschen Definition des Barock-Romantik-Stils ein Doppeltes enthalten ist: die eigentlich romantisch-manieristischen und die eigentlich barocken Elemente.

Strich macht einen Unterschied zwischen Romantik und Romantik. Er trennt die „christliche" und die „dionysische", nimmt beides allerdings als nebeneinander bestehend an, als zwei Strömungen innerhalb des Romantischen. So umschließt die Romantik, die als „unselig, sehnsüchtig und weltflüchtig" bezeichnet wird, zu gleicher Zeit das dionysische Ideal, den „trunkenen Gesang des unendlichen Lebens", obwohl man für sie nur das christliche, „das flüchtige Lied von Tod und Vergänglichkeit" erwarten würde.

Das dionysische Ideal entspricht in gewisser Hinsicht dem barocken, das christliche dem romantischen. Barock und Romantik, dionysisch und christlich sind nicht verschiedene Färbungen e i n e s Stils, sondern zwei verschiedene einander ablösende Stile.

Schon in der Begriffsbestimmung der Unendlichkeit steckt jene Doppeltheit, jene zweifache Gegensatzmöglichkeit zur Vollendung. Der oberste Grundbegriff, der aber schon die Spaltung in Vollendung und Unendlichkeit in sich trägt, ist nach Strich die „Idee der Ewigkeit". „Vollendung ist ein Sein, das von der Zeit nicht mehr berührbar ist." „Ewig ist was so vollendet in sich selber ist, so eine eigene Idee verwirklicht und erfüllt, daß es selig in sich selbst und unberührt von Wechsel und Verwandlung dauern muß." Gewiß, alle Klassik strebt nach Beharrung, sagen wir: nach der „ewigen Idee". Nun aber der Gegensatz: „Aber ewig ist auch was unendlich ist. Was niemals enden kann, weil es niemals vollendet sein kann, was niemals in sich selber selig ist, sondern immer über sich selbst und aus sich selbst heraus treibt." Schon hier haben wir die Doppeltheit. Liegt der Schwerpunkt bei der unendlichen Variation des Barock in der Tat im Ewigen? Hat das Einmalige, Individuelle, sich nie und nimmer Wiederholende, die unendliche Zerteilung in Mikrokosmos und Makrokosmos Ewigkeitstendenz? Ist sie wirklich nicht in sich selbst befriedigt? Enthalten Gestalten wie Macbeth, Lear, Richard III. Ewigkeitswahrheit, nicht viel mehr jene Erkenntnis eines komplizierten Ergebnisses aus Veranlagung, Milieu und Zufall, also Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit? Der überzeugte Naturalist kennt nicht den Ewigkeitsgedanken, ihm bleibt alles an den Augenblick gebunden. Der Reichtum der Naturentfaltung schließt den Glauben an Erhaltung wie an Wiederholung aus, verschließt sich häufig selbst dem Naturgesetz. Unendlichkeit wohl, aber nicht Ewigkeit.

Anders die Romantik, der Manierismus: „Die D a u e r der unendlichen Verwandlung, Bewegung und Entwicklung, der unendlichen Melodie, der schöpferischen Zeit, die niemals Abschluß und Vollendung kennt des unendlichen Werdens." Der Barock kennt nur das Einmalige, zeitlich und räumlich Einmalige, nicht die Dauer der Bewegung. Ihn interessiert das Davor und das Danach nur als Zuspitzung

auf das Eine und Einzige hin, aber nicht der ewig gleiche Ablauf der Kette, nicht das Darüberhinweg, die Entwicklung. Barocke Bildwerke tauchen auf und verschwinden wieder, gewiß. Aber gerade das Sekundenhafte des Auftauchens wird als aufs Höchste zugespitzter Moment, als letzte Vereinzelung erfaßt. Ja man vergißt gegenüber einer solchen Augenblickserscheinung, gegenüber dem sekundenhaft aufschwebenden Inhalt (man denke an den Zeitraum, der in Dostojewskis „Idiot" behandelt ist) die Zeit, die Dauer der Versunkenheit in den Moment. Die Zeit steht still, oder besser, sie steht garnicht in Rechnung. Anders der Manierismus: ihn interessiert nicht so sehr der Moment selbst wie die Reihe, die „unendliche Melodie".

Ewigkeit ist also der gemeinsame Gegenpol von Klassik und Manierismus zu dem Augenblicksprinzip des Barock, Unendlichkeit der gemeinsame Gegenpol von Manierismus und Barock zu der Vollendung der Klassik.

So ist auch das Geschichtsbild der Romantik — dem Strich immer wieder liebevolle Behandlung widmet — so völlig anders als das des Barock. Beide interessieren sich im Gegensatz zur Klassik für Geschichte, aber beide von einem anderen Standpunkte aus. Die barocke Geschichtsschreibung hält sich an Daten, Einzelfakta, Persönlichkeiten. Zusammenhänge werden nur als Kausalfolgen gewertet, nicht auf ihren Ideengehalt geprüft. Die barocke Forschung erschöpft sich leicht in Materialhäufung, im Detail. Der Manierismus baut Systeme, konstruiert Zusammenhänge, sucht nach Parallelen und endet fast unvermeidlich beim geschichtlichen Gesetz. Barocke Geschichtsschreibung ist objektive Geschichtsschreibung, romantische ist Geschichtsphilosophie. Aus der Vergangenheit wird die Zukunft erschlossen, sie wirkt ein auf die Gegenwart. Nicht als bloßer Erfahrungsschatz, sondern als Determinismus. Niemand kann sich dem geschichtlichen Gesetz entziehen, *seine* Erkenntnis bedeutet eine Bereicherung. „Glück ist der Sinn für die Zeit, das Talent für die Historie", sagt Novalis. Aber das ist nicht barocke Seligkeit in der Fülle des Wissens und Kennens, sondern fatalistische Freude an der Dauer und Sicherheit des Geschehens selbst. Nicht auf dem Inhalt, auf Zeit und Historie liegt hier der Nachdruck, sondern auf dem Talent, dem Gefühl für das Geschehen schlechthin, gleichgültig welcher Art. „Den Strom der Geschichte durch sich rauschen fühlen" bedeutet jenen Schauer des Allzusammenhangs empfinden, in dem das Einzelne und der Einzelne wesenlos wird.

So ist auch Geschichte für den romantischen Menschen nicht das, was über das gewöhnliche Leben hinausragt, etwas was wie ein Roman, eine Erzählung als etwas Besonderes und Außerordentliches, aber doch Fremdes an uns vorüberzieht. Geschichte bedeutet eher für den klassischen Menschen Unterbrechung des Seienden, „Krieg und Kriegsgeschrei"; der romantische Mensch steht mitten in der Geschichte, sein Leben ist Geschichte und sei es noch so alltäglich und ereignisarm. Daher empfindet er auch jedes Einzelschicksal als allgemeingültig und ideenerfüllt und damit aufzeichnungswert und breitet es aus in Briefen und Memoiren, wie seinerzeit im 18. Jahrhundert. Goethes „Dichtung und Wahrheit" ist kaum eine eigentliche Biographie; er entwickelt nicht „historisch", sondern ordnet rückschauend die Dinge von dem Standpunkt des Gewordenen aus. „Entwicklung" schließt bei ihm stets die Idee des erreichten Zieles in sich. Die romantische Biographie, die romantische Briefliteratur ist ziellos, wenn auch nicht nur individuell gültig, nicht objektiv kritisch wie die des Barock. Der romantische Briefschreiber zergliedert sich nicht wie der barocke und dringt auch nicht durch bis zur klassischen Erkenntnis der Einheit seiner Person, er selbst ist stets nur Anlaß, um zu anderem zu schreiten, kein Gefühl, keine Tatsache steht für sich, nichts bleibt ihm beziehungslos. „Ich er-

innere mich an alles", sagt Friedrich Schlegel, „auch an die Schmerzen, und alle meine ehemaligen und künftigen Gedanken regen sich und stehen wider mich auf."

Der Hang der Romantik zur Geschichte verknüpft sich eng mit ihrer Vorliebe für das Fremde, Geheimnisvolle und Unbekannte. Ja, die Scheu vor dem Realen und Wirklichen wird mitunter zu einer wahren Flucht in die Geschichte, die ihm halb und halb das Reich des Mystischen, der Phantasiebetätigung, der Sehnsucht verbleibt. Der Barock kennt weder Mystizismus noch Askese. Dem so stark im Diesseits wurzelnden Geist ist das Unbekannte schon von vornherein ein Übel. „Daß wir die eigenen Übel lieber tragen als zu fremden fliehn", gesteht sich Hamlet. „Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tode den Sinn verwirrt." Diese Furcht kennt die Romantik nicht, so wie die manieristische Gotik des 14. Jahrhunderts sie nicht kannte. Dem Barock wiederum liegt jede Todessehnsucht fern. Was man aus diesem Leben, aus dieser Welt nicht herausholt, bleibt dem Menschen verloren. Also Handlung, nicht Hoffnung, Genießen aber nicht Sehnsucht. Der weltliche Geist, der das Hochbarock so stark von der Zeit der Gegenreformation abhebt, beherrscht selbst die am tiefsten philosophisch veranlagten Gemüter. Selbst Pessimismus führt nicht zur Weltflucht, wenn auch zur Einsamkeit. Die Flucht vor den Übeln der Welt wird zu einer Flucht in die höhere Schönheit der Welt, zu den reinen Höhen im Sinne Ibsens, nicht ins Jenseits. Verklärung des Ärmlichen, Steigerung des Häßlichen zum Triumphalen liegt dem Barock sehr viel näher als frühzeitiger Verzicht oder mystische Verdunkelung. Rembrandts Spätwerke enthalten trotz aller Härte und Kraßheit einen geheimen Optimismus, einen stillen Jubel in jenem strahlenden Leuchten der Farben, jenem edelsteinhaften Glühen aus Nacht und Schatten, aus Elend und Armut heraus. Der barocke Philosoph ist ein Sonderling und Revolutionär (Ibsen), der manieristische ein einsiedlerischer Träumer (Wackenroder).

Wir sehen also: die „christliche" Richtung des 19. Jahrhunderts, das „flüchtige Lied von Tod und Vergänglichkeit" trifft nur auf den romantischen Manierismus zu, nicht auf den Barock. Weder der Barock des 17. Jahrhunderts, noch der des 19. ist „unselig, sehnsüchtig, weltflüchtig". Der barocke Mensch verzweifelt nicht an der Lösung seiner Aufgaben, sein Streben in die Weite, ins Unendliche hinaus führt zum Ziel. Jeder Schritt wird ein Sieg, ein Erlebnis. Er ist voll des Dankes über die Wunder und den Reichtum der Natur. Sein Leben gleicht in der Tat einem Rausch, einem Taumel, einem trunkenen Gesang. Das Leben des Romantikers gleicht einem Traum. „Ein Traum, ein Leben" könnte man fast jedes romantische Werk überschreiben. Der Rausch zieht das Leben in den Augenblick hinein, der Traum führt es vom Augenblick fort in die Zukunft, ins Unbestimmte. —

Aus jenem Verkennen der Doppeltheit des Unendlichkeitsprinzips erklärt sich die merkwürdige Umkehr, die die Begriffe Realismus und Idealismus gegenüber dem landläufigen Gebrauch in der Strichschen Terminologie finden. Sicherlich ist die Romantik idealistisch, aber trifft dasselbe auch für Shakespeare, Velasquez, d. h. für den Barock des 17. Jahrhunderts zu? Und ebenso muß es doch für jeden Unbefangenen verwunderlich erscheinen, Schiller und Goethe nicht unter den Idealisten zu finden. Die „Idea" ist ein seit der Antike immer wieder in der Kunsttheorie auftauchender Begriff, der in mehr oder weniger engem Anschluß an Plato das Heraussuchen des Allgemeinen aus dem Wirrwarr des Zufälligen bedeutet, des Bleibendem aus dem Fluß des sich Ändernden, freilich nicht als gegensätzliches Element oder mit irgend einer Vergewaltigung der Natur. Denn das aus tausend verschienen Exemplaren herausgezogene Mittlere wird doch niemals der Natur unähnlich werden. Die „Idee" ist somit in der Klassik nicht naturfeindlich, sie ist objektiv, d. h. von den Objekten abgezogen, aber niemals real. Es existiert kein wirkliches

Vorbild für die Idealgestalt, während es für jede naturalistische Gestalt Shakespeares oder Hauptmanns zum mindesten existieren kann.

Diesem objektiven Idealismus stellt sich nun der subjektive Idealismus des Manierismus (der Romantik) entgegen. Der Manierismus ist naturfeindlich, seine Gestalten haben kein Vorbild ja kaum eine Möglichkeit in der Natur, sie sind Schöpfungen des Geistes (des gotterfüllten Geistes); Geist und Natur aber treten feindlich einander gegenüber. Auch hier handelt es sich also um „Ideen", aber nicht um objektive, von der Natur abgezogene, sondern subjektive, naturfeindliche Abstraktionen.

Der Barock hingegen ist wieder naturfreundlich und objektiv, aber er nimmt die Natur gleichsam, wie sie ist, ohne idealistische Klärung und Vereinfachung. Er ist somit weder objektiv noch subjektiv idealistisch, er ist realistisch oder besser naturalistisch. Somit tritt auch hier die Romantik dem Barock gegenüber und schafft gleichzeitig eine Verbindung zwischen Barock und Klassik. Man könnte also sagen: zwischen den Naturalismus des Barock und den objektiven Idealismus der Klassik schiebt sich der subjektive Idealismus der Romantik ein. Also auch hier zeigt sich wieder, daß bei einer Ausdehnung der Strichschen Grundbegriffe auf den Barock die Dinge auseinandertreten. Der Idealismus der Romantik ist eine Eigenschaft, die sie, mit der genannten Einschränkung, mit der Klassik teilt, die sie aber sehr scharf von dem eigentlichen Barock abhebt.

Es würde zu weit gehen, jene Verquickung der zwei Unendlichkeitsbegriffe, des romantischen und barocken, durch sämtliche Kapitel hindurch zu verfolgen. In der Hauptsache ist alles, was über die Romantik gesagt ist, eine wunderbar reiche und vielseitige Darstellung jener eigenartigen Weltanschauung, die zwar der klassischen gegenübertritt, aber doch nicht die des Barock ist, und es gibt kaum eine erschöpfendere Zusammenstellung aller möglichen Nuancen, um einen Stil überhaupt zu charakterisieren. In diesem Sinn bleibt dieses Buch ein großes Erlebnis auch da, wo die etwas überzüchtete Sprache gleichnishaft schwebend den eigentlichen Inhalt überwuchert. Nicht ganz unterdrücken läßt sich der Vorwurf, daß die erste Auflage die weiteren an Geschlossenheit und Wirksamkeit weit übertrifft, und daß das Werk allmählich in die Breite zu laufen droht, woran vor allem der nur literaturgeschichtlich interessante Anhang „Europa und die deutsche Klassik" die Hauptschuld trägt. Es ist damit jener oben angedeuteten Gefahr Tür und Tor gelassen, einer Methodenverquickung, die zu völliger gegenseitiger Begriffsauflösung führen kann.

Jena. Margarete Hoerner.

Erhard Ermatinger: Bildhafte Musik. Tübingen 1928. J. C. B. Mohr.

Ermatinger macht es sich zur Aufgabe, die Gestaltungsgesetze der Musik aus der lebendigen Bedingtheit abzuleiten, in der jede Kunst als Ausdruck des lebendigen Geschehens steht. Er sieht in der bildhaften Vorstellung die einzige Möglichkeit, musikalische Eindrücke geistig zu erfassen. Von dieser optischen Einstellung aus betrachtet, rangiert im Kunstwerk die Linie vor der Farbe. — Die Menge der aus der Natur geschöpften Bewegungsarten werden auf wenige einfache Urformen der Bewegung zurückgeführt, auf Bewegungsideen. Mit der Bewegungsidee muß sich eine charakteristische Bewegungsintensität verbinden, um eine Bildvorstellung im Hörer hervorzurufen. Eine Auseinandersetzung mit Programmusik soll den leicht mißverständlichen Begriff der „bildhaften" Musik klären. Wenn der Verfasser nur bildhafter Musik Wirklichkeitscharakter zuerkennt, worin

wir ihm beistimmen, so will er im Grund auf das hinaus, was E. Utitz mit „Seinsschicht" bezeichnet. — Die musikalische Darstellung soll, um bildhaft zu wirken, die drei Werte der Länge, Höhe und räumlichen Tiefe zum Ausdruck bringen. Die Bildentstehung vollzieht sich (in der historischen Entwicklung sowohl wie im momentanen Erfassen) derart, daß zunächst die Umrißlinie (Einstimmigkeit), dann die von ihr begrenzte Fläche (Zweistimmigkeit) und schließlich der von mehreren Flächen begrenzte Raum (Mehrstimmigkeit) erkennbar wird. — Die rhythmische Bewegung einer Linie wird mit körperlicher, die melodische mit seelischer Bewegtheit gleichgesetzt.

Die musikalische Darstellung des Bewegungsverlaufs im Raum muß mit den ihr eigentümlichen Mitteln ein gleichsam perspektivisches Sehen ermöglichen. Der Verfasser legt denn auch seine Anschauung über die Raumwirkung der Dreiklänge und über die Bewegungszüge der Linien an Hand der Linearperspektive und mit vielen erläuternden Zeichnungen dar. Vollkommene Raumwirkung oder vielmehr die Darstellung des vollkommenen Raums sieht E. im Durdreiklang (in weiter Lage) und im parallelen Molldreiklang (in Sextakkordlage, weit), so daß tiefster und höchster Ton gleich bleiben. Er definiert diese Akkorde als polar entgegengesetzte Gestaltungen derselben Raumidee. Das einemal ist der Raum gesehen vom Hintergrund zum Vordergrund (Tag- oder Weltschau, Dur), das anderemal vom Vordergrund zum Hintergrund (Nacht- oder Gottschau, Moll). Der mehr oder weniger starke bildhafte Wert der Umkehrungsakkorde in verschiedenen Lagen wird eingehend behandelt. — Nun sind die Töne eines Dreiklangs Punkte der drei Linien, durch die die räumliche Darstellung eines Bewegungsverlaufs erreicht wird. Drei Arten der Bewegung werden unterschieden: konkave, konvexe und grade Bewegung. Zur Erläuterung sei hier wenigstens ein Beispiel für den konkaven Bewegungsverlauf genannt: der Orgelpunkt in der tiefsten Stimme (im Hintergrund), um den sich die beiden andern, den Bewegungsverlauf im Vordergrund andeutenden Stimmen herumdrehen. Die Bedeutung der konkav und konvex gekrümmten Bewegungen in der Musik des Barock wird in Übereinstimmung mit bildender Kunst und Dichtung jener Zeit aufgezeigt. Als Symbol heutigen Lebens wird die grade Linie genannt. — Bei mehr als Vierstimmigkeit wird die Linie von der Farbe aufgesaugt und es kann keine klare Raum- und Bildvorstellung mehr entstehen. Der Anteil der Klangfarbe an der Ausdruckskraft eines musikalischen Kunstwerks ist viel geringer und bedeutungsloser als jener der Farbe an der Ausdruckskraft eines Gemäldes. (Beispiel: verschiedene Registrierung eines Orgelwerks ohne wesentliche Veränderung der Struktur.) Ein wichtiges Beispiel dafür, daß die Ausdruckskraft der Lichtfarbe der der Tonfarbe überlegen ist, möchten wir hinzufügen: es ist der von Musik begleitete farbige absolute Film. Hier tritt die Musik ganz in den Hintergrund, und zwar unabhängig davon, ob sie den Bewegungsverlauf des Films linear mitmacht oder nicht. — Wesentlicher Einfluß wird der Klangfarbe in Form von Dynamik zugestanden, die der Verfasser als Farbeerscheinung definiert. Die heutige Musik scheint ihm durch Farbe zerrüttet. Zweck der Arbeit ist, das Wissen von den Elementen des musikalischen Ausdrucks (das musikalische Bild) zu klären und zu erneuern, um Bahn zu schaffen für eine natürliche Entwicklung der musikalischen Darstellung im Sinn der Wiedergewinnung verlorenen Raumgefühls.

Bei einem „bildhaften" Erfassen der Musik wird naturgemäß die Linie mehr in den Vordergrund treten als die Harmonie. So haben die der Linie gewidmeten Teile des Werks besondere Geltung, während die Art der räumlichen Deutung der Akkorde oft subjektiv wirkt. Trotzdem sich die Darstellung auf die Elemente der Musik beschränkt, vermissen wir wenigstens eine Hindeutung auf die raumbildende Wirkung der Modulation. Es wird wohl die Bewegung im Raum gezeigt, aber die

Gestaltung des Raums, die wiederum der Modulation zufällt, bleibt unerwähnt. Auffallend ist eine gewisse Unterbewertung des Rhythmus. Auf S. 26 steht: „Mit irgendwelchen seelischen Ereignissen hat der Rhythmus nichts zu tun, er ist körperlich bedingt." Derartiges Verkennen von Zusammenhängen (wenn es auch indirekte sind) ist selbst im Rahmen einer Teiluntersuchung, die naturgemäß einseitig bleibt, bedenklich. Um so mehr, wenn die Untersuchung (s. Vorwort) in erster Linie für den praktischen Musiker bestimmt ist.

Berlin-Lichterfelde. Clara Körner.

Walther Vetter, Das frühdeutsche Lied. (Universitas-Archiv Nr. 8.) 2 Bde. Helios-Verlag Münster i. W. 1928. 350 u. 159 SS. Gr.8°.

Der gelehrte Breslauer Privatdozent der Musikwissenschaft aus Alberts Schule will mit dieser stattlichen Publikation ausdrücklich nicht Kretzschmars Geschichte des neueren deutschen Liedes ersetzen, die freilich heute schon in manchem Zug überholt ist und durch Vetters Arbeit insbesondere mehrfache Berichtigungen erfährt, sondern gibt nach dem Untertitel nur „ausgewählte Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte und Ästhetik des ein- und mehrstimmigen deutschen Kunstliedes im 17. Jahrhundert". Die Bezeichnung „frühdeutsches Lied" könnte insofern irreführend sein, als der Laie darunter eigentlich die Epoche des Minnesangs eben als „Frühzeit des deutschen Liedes" verstehen dürfte; der Name ist der „frühdeutschen Oper" nachgeformt, die in der Tat im Barockjahrhundert ihre Primitien erlebte — immerhin hat „frühdeutsch" für den Musikhistoriker nun diese Gefühlsbedeutung des Seicento erhalten. Schon daß Vetter ein- und mehrstimmiges Lied gemeinsam behandelt, ist ein doppelter Fortschritt gegenüber der vorigen Forschergeneration. Denn hatte Kretzschmar (z. B. bei Heinrich Albert) verhängnisvoll einseitig immer nur den monodischen Anteil jener Liedkunst in den Vordergrund geschoben, so hatte sein ewiger Antagonist H. Riemann darum ebenso ausschließlich die Bindung an die alte Kantorenpolyphonie betont. Vetter zeigt sich beiden Formen der Besetzung gegenüber gleichmäßig interessiert, obwohl auch er noch nicht die reizvolle Aufgabe löst, das mehrstimmige Generalbaßlied der A. Rauch, Rubert, Capricornus, H. Schütz, Knüpfer, Vierdanck, Keltz, J. C. Horn, J. M. Caesar-Glettle usw. in seiner ganzen Fülle schildernd zu erfassen. Dann füllt er nun die alte Lücke zwischen Chorlied der a cappella-Zeit und „modernem" Sololied vorurteilsfrei aus, um die Konstanz der Gattung zu sichern.

Im ersten Abschnitt gruppiert Verf. eine Reihe von Kleinmusikern des Chorliedes um den Nürnberger H. Chr. Haiden, dessen Originalität mir ein wenig überschätzt erscheint — ich sehe in ihm doch wesentlich nur einen Gefolgsmann Haßlers, würde auch O. S. Harnisch lieber in einen anderen Zusammenhang stellen. Liebevoll werden die Studenten-Komponisten Jeep, Widmann, Friderici behandelt — merkwürdigerweise ist auch bei Vetter übersehen, daß letzterer weitaus am lebendigsten in seinen Vinetten (Weinliederlein) wirkt. Vorzüglich ist das Kapitel über die ersten Einbrüche der südlichen Monodie in Norddeutschland. Weichmann, die Kreise Rists, Schwiegers, Stielers, Zesens erfahren vielfach neue Beleuchtung, aus der großen Zeit des Barockliedes wird der bisher (auch von mir) unterschätzte Kapuziner Laurentius v. Schnüffis ins verdiente, hellere Licht gerückt.

Besonders erfreulich ist bei soviel Liebe zum Detail der frische und weite Blick des Autors in den rhythmischen Fragen; er weist die von mir für die Tenores des 15./16. Jahrhunderts herausgearbeiteten Darstellungsmittel des subjektiveren Ausdrucks (besonders „agogische Drittelungen", „pathetische Antecipationen" usw.)

als auch für den Barock allenthalben existent überzeugend nach, ja als Voraussetzung für die richtige Erkenntnis der Tatbestände überhaupt. Wie er dabei die Unzulänglichkeit der Notenschrift für das improvisatorisch-übergangsmäßige Vortragswollen jener Stürmer und Dränger aus Opitzens Zeit skizziert, das gehört zum Feinsten und Besten der heutigen musikwissenschaftlichen Facharbeit. Vetters Buch, unterstützt durch die sorgfältige Bearbeitung eines Musikbandes mit 311 ganzen Beispielen, zu denen noch zahlreiche Notenerläuterungen im Textteil treten, bedeutet eine höchst erfreuliche Förderung unseres Wissens um die „Heldenzeit" des „neuen" deutschen Liedes. Auch die Ausstattung ist hoch zu rühmen.

Berlin. Hans Joachim Moser.

Rudolf v. Laban, Des Kindes Gymnastik und Tanz. — Derselbe, Gymnastik und Tanz. Oldenburg i. O. 1927. Gerhard Stalling-Verlag.

Die beiden Schriften des berühmten Begründers der Bewegungschöre und des modernen raumbezogenen Tanzes behandeln mit verschiedener Einstellung dasselbe Gebiet, nämlich die wesenhafte Unterschiedenheit von Gymnastik und Tanz. Aber die erstgenannte Schrift zieht daraus die pädagogischen Konsequenzen und zeigt die vielseitige Anwendung der gymnastischen und der tänzerischen Betätigung des Kindes in der Erziehung; die zweite Schrift behandelt das Problem unter allgemeineren Gesichtspunkten und will die Rolle von Gymnastik und Tanz in der ganzen Breite und Vielfältigkeit des individuellen und des kulturellen Lebens darstellen.

In der ersten Schrift lernt man Laban als eine Persönlichkeit von außerordentlicher pädagogischer Begabung kennen. Mit ungewöhnlichem Feingefühl für die körperlichen und seelischen Eigentümlichkeiten des Kindes begabt, macht er die Gymnastik als zweckbewußte rhythmische und dynamische Tätigkeit der Muskeln und Gelenke und den Tanz als freie schöpferische Bewegungsgestaltung für die körperliche, seelische und geistige Erziehung nutzbar. Er kann überzeugend nachweisen, wie mit seinen Mitteln ein Hauptziel der heutigen Pädagogik erreicht werden kann, nämlich die Kinder zu Menschen zu erziehen, die mit voller ungebrochener Stärke eine leiblich-seelische Einheit darstellen und aus einem organischen Ganzheitsgefühl heraus leben. Scharf geschieden von aller künstlerischen Aufgabenstellung soll die Gymnastik allein dem Leben dienen, und es ist durchaus nicht nur das Förderung der gesundheitlichen Belange, die Laban erwartet, sondern vielmehr die Hinführung zu geistiger und seelischer Tiefe und Klarheit.

Deutlicher, weil grundsätzlich, wird die Unterscheidung zwischen Gymnastik und Tanz in dem zweiten der oben genannten Bücher herausgearbeitet. Laban zeigt, daß dieselbe Bewegungsabfolge ganz Verschiedenes bedeuten kann: sie kann tänzerisch gemeint sein, und sie kann gymnastischen Sinn haben, je nachdem ob sie freie Bewegungsgestaltung oder zweckbewußte ist. Diese Unterscheidung ist wichtig gegenüber den vielen Unklarheiten und Vermischungen, die heute noch in vielen Körperbildungsschulen bestehen. Man vernimmt auch gern von dem großen Erneuerer der Tanzkunst, in welch innerer Verbindung die gymnastische und tänzerische Körperkultur zum religiösen Leben steht und immer, wie sie auch im einzelnen sich darstellen mag, Ausdruck einer metaphysischen Grundhaltung ist, die man als einen vitalistisch gestimmten Pantheismus bezeichnen kann. Des weiteren wird eine recht ausführliche Darlegung der Grundformen der Bewegung, hergeleitet aus der anatomischen Grundstruktur des Körpers und der darauf sich aufbauenden Übungsgruppen, die Verbindung des statischen, des harmonischen und des rhythmischen Gesichtspunktes und ferner sehr feinsinnige Betrachtungen, wie diese Übungs-

gruppen mit dem Erlebenlassen des Räumlichen verbunden werden können, dargeboten. Jedem, dem die Weiterbildung und vor allem auch die geistige Vertiefung der Gymnastik und der ganzen Körperbildung am Herzen liegt, wird immer wieder gern zu dem Büchlein greifen.

Berlin. Christian Herrmann.

Fritz Böhme, Tanzkunst. Mit 24 Bildtafeln. C. Dünnhaupt-Verlag, Dessau o. J. 218 S.

Es ist eine wissenschaftlich beachtenswerte Schrift, die der bekannte Berichterstatter und Kritiker des Berliner Kunsttanzwesens hier vorlegt. Wir erhalten recht interessante Darlegungen zu einer Soziologie der Tanzkunst, die auf den Zusammenhang der Tanzformen und der sozialen Struktur hinweisen. Dabei wird mit großer Sachkenntnis die Geschichte des Tanzes, und zwar mit besonderer Ausführlichkeit von der Zeit der Entwicklung des Balletts an den italienischen Fürstenhöfen bis in unsere unmittelbare Gegenwart abgehandelt. Für das kunstwissenschaftliche Begreifen des Tanzes aber von besonderem Wert sind die sehr scharfsinnigen Analysen des Verfassers der ästhetischen Elemente des Tanzes: der Bewegung, des Rhythmus, und der Bedeutung des Raumes. Wir erhalten klare Beschreibungen der hier bestehenden mannigfaltigen Verhältnisse im Volkstanz, im Ballett und in dem neuen, seit Laban und Mary Wigman wieder bestehenden reinen Kunsttanz. Auch der Nachweis, inwiefern wir es bei der Wigman beispielsweise mit Schöpfungen zu tun haben, die der Sphäre der reinen Kunst angehören zum Unterschied von den Leistungen vieler Anderer, deren Tanzgebilde, so ästhetisch befriedigend sie mitunter auch sein mögen, in dem Umkreis des nur subjektiv Bedeutsamen bleiben, scheint dem Referenten geglückt. Die gute Literaturzusammenstellung am Schlusse des Buches, die fast alle hierhergehörigen Veröffentlichungen der letzten Jahre aufführt, erhöht die Brauchbarkeit des Buches beträchtlich, das nicht nur einen angenehm unterrichtenden Überblick über die Erscheinungen auf dem tänzerischen Gebiet gibt, sondern auch zur kunstwissenschaftlichen Erkenntnis des Tanzes manchen wertvollen Beitrag beisteuert.

Berlin. Christian Herrmann.

I.

Die neue Problemlage der Ästhetik.

Von

Maximilian Beck.

Dieser Titel läßt erwarten, es handle sich um immanente Probleme der Ästhetik als einer selbständigen Wissenschaft. Das erste Problem aber, mit dem wir uns auseinanderzusetzen haben, ist gerade die Frage, ob denn Ästhetik überhaupt eine selbständige Wissenschaft ist. Denn wenn diese Frage verneint werden sollte und wenn sich zeigt, daß Ästhetik nur eine Teildisziplin der Philosophie ist, dann versteht es sich von selbst, daß eine neue Problemlage der Ästhetik gleichbedeutend sein muß mit einer Auswirkung neuer Problementscheidungen auf dem Gebiete der philosophischen Grunddisziplinen, nämlich der Ontologie und Erkenntnistheorie. Eben dies zu zeigen ist die Hauptabsicht dieser Ausführungen. —

Wir fragen also:

1. Ist die Ästhetik eine selbständige Wissenschaft?

Die Selbständigkeit wird einer Wissenschaft garantiert durch die Sonderart ihres Forschungsgegenstandes. Nicht willkürlich schafft sich eine Wissenschaft ihren Gegenstand, sondern ein spezifischer Gegenstand fordert von sich aus eine spezifische Wissenschaft, die sich mit ihm zu befassen hat, und dieser Gegenstand schreibt der Wissenschaft die ihr gemäßen Methoden vor. Da alle Wissenschaft Erkenntnis ist, Erkenntnis aber ihrem evidenten Sinn nach Erfassen eines von der Erkenntnis selbst unabhängig Bestehenden, so muß der Erkenntnisgegenstand einer Wissenschaft schon vor und unabhängig von ihr existieren. Und soll die auf ihn gerichtete Wissenschaft eine selbständige Disziplin sein, dann muß der spezifische Gegenstand dieser Disziplin als dieser Gegenstand ohne Hinblick und Rückgang auf andere wissenschaftliche Disziplinen voll und ganz erforschbar sein.

Trifft dies nun für die Ästhetik zu?

Es scheint zuzutreffen — solange man nämlich der Ästhetik, eben um ihre Selbständigkeit zu wahren, als Forschungsgegenstand ein in sich geschlossenes Seinsgebiet unterschiebt!

So etwa, indem man Ästhetik als die Wissenschaft von dem Wesen der Künste definiert. Nun ist dies doch eine gewaltsame Verengung. Denn nicht das Wesen der Kunst, sondern das Wesen des Schönen ist der Forschungsgegenstand der Ästhetik. Solche Unterschiebung ist nur möglich, indem Kunst und Schönheit identifiziert werden. Und das wiederum ist nur möglich, indem ein spezifisches Erlebnis, wie es für das Phänomen der Künste charakteristisch ist oder sein soll, dem Phänomen der Schönheit gleichgesetzt und das Phänomen der Schönheit auch außerhalb der Künste nur für ein künstlerisches Phänomen ausgegeben wird. (So etwa das Naturschöne als ein künstlerisches Erleben der Natur.) — Vergewaltigung über Vergewaltigung! Denn Schönheit, wiewohl sie erlebt wird, ist kein Erlebnis, ist nichts Psychisches, sondern wird gegenständlich wahrgenommen. Schönheit ist nicht identisch mit Lust und Freude oder heiterer seelischer Stimmung, die durch die Wahrnehmung der Schönheit in uns ausgelöst wird. Schön ist nicht unser Gefühl vom Schönen, sondern schön ist ein körperliches Ding, schön ist eine sinnliche Qualität. —

Jede Wissenschaft hat auszugehen von einem Gegenstand, der noch nicht das Resultat ihrer eigenen Erklärungsversuche ist. Dieses aber versäumen jene Ästhetiken, die von vornherein das völlig ignorieren, als was uns Schönheit vor jeder wissenschaftlichen Besinnung entgegentritt, und statt dessen nur ihren eigenen theoretischen Deutungsversuch von Schönheit als Schönheitsphänomen ausgeben.

Wenn Schönheit etwa als Lust der Einfühlung interpretiert wird, so wäre solche Theorie nur dann statthaft, wenn sich am getreu deskribierten Phänomen Schönheit selbst so etwa wie eigene seelische Gefühle und Stimmungen, Projektionsakte u. dgl. aufweisen ließe. Statt dessen ist man von vornherein davon überzeugt, daß es nur unsere eigenen Gefühle und Stimmungen sein können, sein müssen, die das Phänomen Schönheit irgendwie konstituieren, und hält nur deshalb Ausschau nach theoretischen Möglichkeiten, die es verständlich machen, daß uns Schönheit gleichwohl an äußeren Dingen entgegentritt. Damit haben wir aber schon eine theoretische Konstruktion des Gegenstandes Schönheit als eines seelischen Phänomens, also als Gegenstandes der Psychologie erwähnt. So gedeutet, wäre Ästhetik nur eine Teildisziplin der Psychologie. Sie kann nun auf dieser Basis zu einer selbständigen Wissenschaft erhoben werden, indem man sie, analog, wie dies bei der Definition der Logik zu geschehen pflegt, von der Psychologie als einer deskriptiven Wissenschaft unterscheidet als normative Wissenschaft, d. i. als Wissenschaft der allgemeinen seelischen Regeln oder Gesetze, die erfüllt werden müssen, um das Phänomen Schönheit zu realisieren.

Ist aber Schönheit gar kein seelisches Phänomen, so hat solche Gegenstandsbestimmung für die Ästhetik keinen Sinn. Wobei wir hier ganz davon absehen wollen, daß auch jene Unterscheidung von deskriptiven und normativen Wissenschaften sinnlos ist. Denn es gibt keine normative Wissenschaft in dem Sinne, daß eine Wissenschaft selbst erst Normen setzte, sondern Wissenschaft von Normen ist gleichfalls nur als deskriptive Wissenschaft möglich, nämlich als Erkenntnis von Werten, die zu Unrecht, nämlich nur vom Standpunkt eines bestimmten philosophischen Systems aus, mit Normen identifiziert werden. Aber selbst wenn wir auch davon absehen, auch dann könnte sich Ästhetik nie als normative Spezialpsychologie von einer wert- und normindifferenten, rein deskriptiven Psychologie unterscheiden. Denn auch Normen und Werte innerhalb einer seelischen Welt könnten einer Wissenschaft stets nur als erkennbares, d. i. erfaßbares Sein entgegenstehen. Indem man Ästhetik einer rein deskriptiven Wissenschaft entgegensetzt, verwechselt man sie wiederum mit etwas, was sie in Wahrheit nie zu sein intendierte: mit einer Technik künstlerischen Schaffens oder Erlebens. Diese Technik war und ist in Wahrheit stets nur Sache des Kunst Genießenden oder des Kunst schaffenden Künstlers, der, je bedeutender er ist, um so weniger Rechenschaft zu geben vermag von künstlerischem Schaffen. Er hat es „im Griff", „in der Hand", „im Gefühl", aber nicht im Kopfe! — Und wiederum muß hinzugefügt werden, daß Ästhetik als Technik künstlerischen Schaffens und Erlebens definiert, gänzlich ignoriert, daß Schönheit nicht identisch ist mit Kunst.

Also weder als Wissenschaft und Technik künstlerischen Erlebens noch als Technik künstlerischen Schaffens ist Ästhetik zu bestimmen. Auch nicht als deskriptive noch als normative Psychologie. Schließlich aber auch nicht, wie es neuerdings geschah (Moritz Geiger: „Phänomenolg. Ästhetik" in „Zugänge zur Ästhetik", Leipzig 1928), als Wissenschaft vom ästhetischen Phänomen — „Phänomen" im Sinne der „Phänomenologie".

Bekanntlich bedeutet „Phänomen" im Sinne der Husserl'schen „Phänomenologie" das reine, unmittelbar bewußt gegebene Was einer Erscheinung — ein reines Quid oder Quale rein als solches abzüglich seiner Realitätsetzung*). Nicht daß diese Realität eines Quid oder Quale geleugnet wird — aber sie wird ebensowenig geleugnet wie behauptet. Ihre Setzung wird vom Phänomenologen nicht mitgemacht — soweit

*) Daß zunächst „Phänomen" jede individuelle Einzelerscheinung mit phänomenologisch ausgeschalteter und damit selbst zum phänomenologischen Forschungsgegenstand erhobener Realitätssetzung ist, und daß erst mittelbar das überindividuelle Allgemeine dieser Phänomene als „Wesen" bezeichnet wird, kann in diesem Zusammenhang außer Betracht gelassen werden.

er Phänomenologie treibt. Womit aber keineswegs gesagt sein sollte, die Philosophie phänomenologischer Richtung leugnete die ganze entscheidende Bedeutung des Problems der Realität. Im Gegenteil: Gerade dessen endgültige Lösung schwebt ihr als höchstes Ziel vor, das ihrer Überzeugung nach aber nur zu gewinnen ist, indem man sich vorerst einer Vorentscheidung fernhält. Eben nur mit Hilfe der „phänomenologischen Reduktion" oder Epoché, d. i. nur mit Hilfe der vorläufigen Außerkraftsetzung aller Realität setzenden Akte läßt sich das Material sammeln, auf Grund dessen erst die Realitätsfrage entschieden werden kann. —

Bei der Analyse der Phänomene im Sinne der Phänomenologie zeigt sich nun, daß sie stets korrelativ bezogen sind auf spezifische Akte. Es „gibt" bestimmte Quid oder Qualia stets nur in Bezug auf spezifische Akte — sowie es vice versa diese spezifischen Akte wiederum auch nur „gibt" in Bezug auf bestimmte Quid oder Qualia.

Moritz Geiger weist nun einer phänomenologischen Ästhetik als selbständiger Wissenschaft nur die Intuition und deskriptive Wesensanalyse der reinen ästhetischen Phänomene und ihrer Strukturen zu. Und er trennt davon ab die sogenannte Konstitutionsphänomenologie, die er der eigentlichen philosophischen Ästhetik zuweist. Gibt es aber Phänomene nur in Korrelation zu „Akten", in korrelativer Zuordnung zu denen allein sich jene Phänomene „konstituieren", dann dürfte diese Trennung von Wesensphänomenologie und Konstitutionsphänomenologie unstatthaft sein. Sie dürfte zumindest nicht weniger unstatthaft sein wie die unphänomenologische Verquickung rein ästhetischer Analysen mit der Frage nach Realität oder bloßer Scheinhaftigkeit des ästhetischen Gegenstandes.

Nun sieht aber Geiger gerade in der Abgrenzung von Ästhetiken, die ihre Fragestellungen mit der Realitäts- oder Irrealitätsfrage vermengen, das unterscheidende Merkmal der rein phänomenologischen Ästhetik als selbständiger Wissenschaft. Und er begründet seine These damit, daß der ästhetische Gegenstand als solcher an sich selbst die Realitätsfrage als sinnfremd von sich abweist.

Die im Gemälde dargestellte Landschaft als dargestellte ist schön — gleichgültig, ob es diese Landschaft außerhalb des Bildes gibt oder nicht gibt. Ästhetisch relevant sind ferner weder Farbempfindungen, Formeindrücke, Assoziationen von Eindrücken od. dgl., noch die reale Leinwand mit aufgepinselten Farbstoffen, noch etwa physikalische Entitäten wie Ätherschwingungen u. dgl. Ästhetischer Gegenstand ist ein Gemälde allein als Darstellung. Ästhetisch in Betracht kommt allein das anschauliche Phänomen der im Gemälde dargestellten Landschaft, deren Stimmung, Farbengebung, Maßenverteilung — „lauter Momente also, die in den Phänomenen unmittelbar aufweisbar sind. Rein

durch Rückgang auf die das Kunstwerk als Phänomen aufbauenden Momente wird also die Frage der Ästhetik als Einzelwissenschaft lösbar". (S. S. 141 a. a. O.)

Was hier zu allererst auffällt, ist, daß Geiger, wiewohl er Kunst nur als Teilgegenstand der Ästhetik gelten läßt, also auch außerhalb der Kunst ästhetische Gegenstände gelten läßt, sich sofort zur Deskription von Kunstgegenständen flüchtet, wenn er seine Theorie durch Beispiele erhärten will. Ich frage: Als was ist der ästhetische Gegenstand einer nicht im Gemälde dargestellten Landschaft, sondern einer wirklichen Landschaft zu umschreiben? Was ist hier das rein ästhetische Phänomen? Wo hört da sowohl die Realität wie die bloße Illusion, der pure als solcher gewußte Schein auf, und was bleibt da, jenseits von beiden, als das auf Realitätsfragen unbezügliche, rein ästhetische Phänomen? Bleibt da überhaupt noch etwas? Allerdings: Es bleiben die reinen Quidditäten und Qualitäten, — aber eben diese sind — wie gleich gezeigt werden wird — weder schön noch häßlich, sondern sie und ihre Strukturen sind erfaßbar, ohne daß auch nur die Spur eines ästhetischen Phänomens miterfaßt würde.

Und im Gemälde: Unterscheiden wir da nicht die Darstellung der Landschaft von der Landschaft selbst und die Schönheit einer dargestellten Landschaft von der Schönheit des Gemäldes? Überwiegt nicht in der Kunst eine Unmasse ästhetisch völlig wertlosen Kitsches, der sich gerade dadurch auszeichnet, daß er ausschließlich „schöne Sujets" darstellt? Und gibt es nicht andererseits wieder schöne Darstellungen von „häßlichen Gegenständen"? Und gibt es nicht einen ganz wesenhaften Bezug des darstellenden Materials auf den dargestellten Gegenstand? Ich erinnere an die eigentümliche Charakterverschiedenheit der dargestellten plastischen Gegenstände, je nachdem, ob sie in Sandstein, Marmor, Holz, Bronze etc. dargestellt sind. — Läßt sich beim ästhetischen Phänomen eines Gemäldes wirklich absehen von dem realen Farbenmaterial und der verfestigten realen Pinselführung? Es ist klar, daß beim Kunstwerk scharf unterschieden werden müssen verschiedene Gegenstandsschichten, denen in Unabhängigkeit voneinander oder in Kongruenz miteinander ästhetische Prädikate zukommen: Einerseits der dargestellte Gegenstand, dessen objektive Existenz oder Nichtexistenz innerhalb unsrer natürlichen Welt allein es ist, die für den ästhetischen Wert des Kunstwerkes gleichgültig ist. Andererseits aber gilt nicht das gleiche vom Darstellenden, vom Kunstwerke selbst, dessen objektive Wirklichkeit allein die jeweilige Tatsache eines ästhetischen Phänomens fundiert und der nicht weniger ästhetische Prädikate zukommen wie dem im Kunstwerk dargestellten Gegenstand. Der Unterschied dieser zwei Gegenstandsschichten — der dar-

gestellten nämlich von der darstellenden — ist an sich selbst wesenhaft sinnvoll nur als Unterschied von Schichten verschiedener Seinsart und muß als solcher in die ästhetische Analyse eingehen. Also ist die Wirklichkeitsfrage für die ästhetische Analyse nicht gleichgültig und es entspricht nur einer einseitigen Orientierung am dargestellten Gegenstand, wenn man meint, der ästhetische Gegenstand selbst biete sich seiner eigensten Natur nach als reines Phänomen im Sinne des phänomenologischen Absehens von der Wirklichkeitsfrage dar.

Doch mit alledem haben wir den entscheidenden Punkt noch gar nicht berührt: Der ästhetische Gegenstand ist ein Wert, und es fragt sich, ob Werte überhaupt Wesen, d. i. reine Quidditäten oder Qualitäten sind abzüglich ihrer Wirklichkeit. Fast die gesamte phänomenologische Schule behauptet dies. Sie ist in der herkömmlichen Unterscheidung von Wertgütern als realen Trägern von Werten und von Werten selbst als Quidditäten sui generis befangen. Und innerhalb der Sphäre von Wesen, die in ihrer Gesamtheit der Wesensintuition zugänglich gedacht werden, unterscheidet sie die Wertwesen von den anderen Wesen dadurch, daß sie behauptet: Wertwesen werden allgemein gefühlt, die anderen Wesen aber wahrgenommen. Also wäre auch der ästhetische Wert — die Schönheit — etwas, was mir gefällt, nicht aber wahrgenommen werden könne — eine Behauptung, die jeder theoretisch unvoreingenommenen Deskription gänzlich widerstreitet. Entsprechende Gefühle werden wohl normalerweise, also nicht einmal notwendig, von schönen Gegenständen ausgelöst, sind aber weder Bedingungen noch Faktoren noch konstitutive Momente des ästhetischen Phänomens. Die Schönheit einer heiteren Melodie oder einer antiken Statue kann ich wahrnehmen, sehe ich, — oft ohne auch nur die Spur eigener Freude, Heiterkeit, trotz eisiger Kälte und Gefühllosigkeit. Ja es kennzeichnet gerade den eigentlichen „Kenner" ästhetischer Werte, daß er durchaus gefühllos ästhetische Werte zu erfassen vermag. Und große Künstler (ich erinnere nur an Beethoven) haben seit je in Gefühlen seitens der Zuhörer oder Zuschauer ihres Kunstwerkes nur ein Zugangshindernis zur adäquaten Erfassung der Schönheit ihres Kunstwerkes gesehen. Und durch nichts kennzeichnet sich auch in Wahrheit der Dilettant der Werterkenntnis so sehr, wie dadurch, daß er in Gefühlen schwelgt, die er mit den Werten in Beziehung bringt, statt in klarer Sachlichheit wahrnehmend den Werten zugekehrt zu sein.

Nun ist es aber von vornherein auffällig, daß bei der Unterscheidung von Wertwesen und anderen Wesen der Akzent auf die Akte ihrer Erfassung gelegt wird, innerhalb der erfaßten Gegenständlichkeit selbst und unmittelbar aber keine entscheidenden Unterschiede namhaft gemacht werden können. Es wäre doch ein sehr indirektes Verfahren, Farben von

Tönen dadurch zu unterscheiden, daß jene gesehen, diese aber gehört werden. Wenn jemand behauptet, Wert w e s e n nicht entdecken zu können, dann hält man ihm ganz einfach entgegen: Ja er suche sie nur in der Einstellung der Wahrnehmung, ihr adäquates Erfassungsorgan wäre aber das Fühlen. Er sei wie jemand, der die Existenz von T ö n e n leugnet, weil er sie nicht s e h e n könne!

Ganz so einfach aber ist das nicht. Denn: Ich kann Farbe und Ton unterscheiden auch ohne Rekurs auf ihr adäquates Erfassungsorgan. Warum ist dieses bei W e r t wesen und a n d e r e n Wesen nicht möglich? Weil Werte eben überhaupt keine Wesen, keine spezifischen Bestimmtheiten, keine Quidditäten oder keine Qualitäten sind. Weil a l l e Soseinsbestimmtheiten an sich selbst absolut wertindifferent sind. Jeder wird dies bestätigt finden, wenn er — um im Gebiete der ästhetischen Wertsphäre zu bleiben — sich darauf besinnt, was er erlebt, wenn er ästhetische Analysen treibt. Er sieht z. B. eine griechische Plastik, und er sieht die Schönheit dieser Plastik. Nun versucht er hinter das Geheimnis dieser Schönheit zu kommen, er will finden, w o r a n e s l i e g t, daß diese Plastik schön ist. Er analysiert sie mit allen Finessen moderner Kunstkritik und Ästhetik. Und er wird finden, daß ihm bei diesen Analysen das ästhetische Phänomen selbst voll und ganz entschwindet! Wohl wird er im einzelnen finden, daß „dies oder jenes daran" schön sei, wird also Teilmomente der Gesamtschönheit feststellen, Teile also, die in sich selbst wieder schön sind. Aber analysiert er nun diese Teile, um hinter das Geheimnis ihrer Schönheit zu kommen, dann entschwindet seinem forschenden Blick auch diese Schönheit selbst. Und so fort. Er sieht schließlich immer nur Gestaltsmomente, sieht Formen, Schatten, sieht die sinnlichen Qualitäten des Materials, sieht Teile und deren Verhältnisse, sieht Einzelmomente der Darstellungsfunktion: all das sieht er aber so, wie etwa ein Mathematiker geometrische Zeichnungen oder wie ein Anatom Knochen und Gewebe sieht: w e r t i n d i f f e r e n t!

Er wird allerdings d e n k e n d feststellen, die Schönheit dieser Plastig g r ü n d e in diesen oder jenen herausanalysierten Momenten. Es ist dies eine bloße Feststellung, die der Wissenschaftler trifft kraft der bloßen Erinnerung an das frühere unmittelbare Erlebnis der Plastik: diese Plastik ist schön. Die nachfolgende ästhetische Analyse ergibt diese oder jene Momente, durch die sich diese Plastik von einer andern Plastik unterscheidet, die n i c h t schön ist. Also — wird geschlossen — also g r ü n d e t die Schönheit in jenen Momenten, durch die sich die schöne Plastik von der nicht schönen unterscheidet. Die E r f a s s u n g der Schönheit und die ästhetische A n a l y s e stehen sich gegenseitig im Wege. Wer zuviel analysiert, wer von Berufs wegen alle Schönheit zergliedert, der riskiert mit der Zeit eine gewisse Blasiertheit, eine Unempfänglichkeit für

das direkte Erfassen von Schönheit. Er erfaßt eigentlich gar nicht mehr Schönheit, sieht sie weder noch löst sie Gefühle in ihm aus. Er weiß bloß, daß dies oder jenes schön sein müsse, da es jene Momente aufweise, die, wie er von früher her weiß, Schönheit konstituieren*).

Wie ist dies zu erklären? Vielleicht so, daß das ästhetische Phänomen nur in der Synthese all jener Elemente seinen Bestand hat, die man durch Analysen zu erfassen bekommt. Dabei darf man aber nicht unter Synthese wieder nur eine Einzelgestalt verstehen, etwa im Sinne der Gestaltstheorie. Eine solche „Gestaltqualität" ist z. B. eine Melodie. Diese ist nicht etwa die Summe von Tönen und Takten, sondern ist ein absolut elementar Neues, und zwar ein völlig Einfaches, das zu dem, was man ihre Bestandteile zu nennen versucht ist, noch selbst eigens hinzukommen muß, um da zu sein. Ist nun diese elementare Gestaltqualität das eigentliche ästhetische Phänomen, an dem die ästhetische Analyse vorbeisieht? Keineswegs. Denn auch sie ist der ästhetischen Analyse durchaus zugänglich, ohne daß mit ihrer abstraktiven Erfassung Schönheit selbst erfaßt würde. Nur solange die Gestaltqualität nicht in analytischer Abstraktion von den übrigen Elementen eines konkreten Schönheitsphänomens erfaßt wird, sondern eben in voller Konkretion, also zusammen mit allen Elementen, also in durchaus unanalytischem Verhalten, wird Schönheit, wird der ästhetische Wert erfaßt. Damit ist aber gesagt, daß der ästhetische Wert keine spezifische Bestimmtheit, kein eigenes Was, kein Wesen ist, sondern etwas, was sich in und mit der Konkretion von an sich wertindifferenten, der ästhetischen Analyse allein zugänglichen Bestimmtheiten oder Wesen realisiert.

Wenn sich nun — was hier nicht näher ausgeführt werden kann — zeigen läßt, daß diese Synthese von reinen Bestimmtheiten, daß diese Konkretion (was doch wörtlich Zusammengewachsenheit bedeutet) das Phänomen „Wirklichkeit" konstituiert, dann dürfte klar sein, daß auch der phänomenologischen Wesensanalyse das eigentliche ästhetische Phänomen völlig unzugänglich sein muß. Denn die phänomenologische Wesensanalyse gründet, um Husserls Ausdruck zu gebrauchen, in „ideierender Abstraktion". Sie sieht nicht bloß ab von Wirklichkeit im Sinne von objektiver Existenz, sondern sie sieht auch ab von Wirklichkeit im Sinne von Konkretion der Wesensbestimmtheiten, die nur in der Sphäre der puren Tatsächlichkeit ihre Stelle hat, nicht aber in der Sphäre der reinen Wesen. Das Sein der Tatsache nach entzieht sich der phänomenologischen Wesensanalyse. Das ästhetische Phänomen aber ist ein solches Sein der Tatsache und nicht dem Wesen nach. Denn die

*) Freilich wird diese Unfähigkeit paralysiert durch eine rasche Um- und Einstellungsfähigkeit auf reines Wahrnehmen von Schönheit, ferner durch Übung und Fähigkeit des Blickes, der gerade dem Analysieren eine starke Schulung verdankt.

konkrete Synthese von Wesen ist aus Wesenszusammenhängen als dem Korrelat von Weseneinsichten weder deduzibel, noch gar mit diesen identisch. Anders gesagt: Die phänomenologische Wesensanalyse ist wissenschaftliche Erkenntnis. Wissenschaftliche Erkenntnis erstrebt apodiktische Gewißheit. Diese läßt sich nur finden in der Erfassung von Wesen und deren naturnotwendigen, aller empirischen Tatsächlichkeit logisch vorhergehenden Zusammenhängen. Um diese Zusammenhänge, die sogen. Wesensnotwendigkeiten zu erfassen, ist es nötig, jene Wesen, deren Zusammenhänge evident erfaßt werden sollen, vorerst in ideierender Abstraktion herauszuanalysieren aus der Synthese oder Konkretion empirischer Tatsächlichkeit*).

Werte aber, also auch der ästhetische Wert, sind keine Wesen, sind keine spezifischen Quidditäten oder Qualitäten, sondern sie sind etwas, was sich gerade nur in dem konstituiert, wovon wissenschaftliche und insbesonders phänomenologische Wesenserkenntnis abstrahieren muß: in der tatsächlichen Synthese der Konkretion von Einzelbestimmtheiten oder Einzelwesen. In der Einstellung wissenschaftlicher Erkenntnis als einer Wesenserkenntnis bekomme ich niemals Werte zu sehen. Also ist Ästhetik als eine selbständige und insbesondere als phänomenologische Einzelwissenschaft eine Unmöglichkeit.

Man wird einwenden, daß diese Behauptung der einfachen Tatsache phänomenologischer Wesensanalyse von ästhetischen Werten widerstreitet. Denn zweifellos g ä b e es doch phänomenologische Wesensanalysen etwa des Malerischen, des Plastischen, des dichterischen Ausdrucks, des Dramatischen usw. Darauf ist zu erwidern, daß alle diese Analysen nur Analysen der Realisierungs b e d i n g u n g e n des eigentlichen ästhetischen Wertes, nämlich der Schönheit sind. Denn es gibt nur diesen e i n e n ästhetischen Wert und nicht verschiedene ästhetische Werte. Das Wesen des Malerischen, Plastischen etc. kann ich so erfassen wie das Wesen eines geometrischen Verhältnisses — ohne die Spur eines Wertphänomens mit zu erfassen. Ästhetische Wertwesenheiten scheinen diese Bestimmtheiten nur, weil man w e i ß, daß sich in ihnen stets das ästhetische Wertphänomen realisiert, nicht aber weil man jemals an ihnen i n i s o l i e r e n d e r A b s t r a k t i o n das ästhetische Wertphänomen selbst e r s c h a u t hat.

Alle Koordination des alleinigen ästhetischen Wertphänomens — der Schönheit — mit einer Menge von rein an sich selbst wertindifferenten Bestimmtheiten kommt nur in der Weise zustande, daß man die Schönheit selbst u n t e r A b s t r i c h i h r e s e i g e n t l i c h e n W e r t a k z e n t s

*) Vgl. hierzu meine Ausführungen in „Ideelle Existenz" in den von mir herausgegebenen „Philosoph. Heften" 1929, Heft 1 u. 2.

zu einer wertindifferenten Bestimmtheit degradiert. Nämlich zu einer Bestimmtheit, die nur eine besonders günstige Realisierungsbedingung der Schönheit selbst ist. Man reserviert den Ausdruck „schön" nur für jene besondere Art der harmonischen, leicht zugänglichen Schönheit, wie sie uns etwa an den Werken des Praxiteles, Raffael, Mozart oder an „wohlgeformten" Gegenständen der Natur wie Blumen, Kristallen etc. entgegentritt. Und nun koordiniert man dieser „Schönheit" das „Monumentale" von Beethoven, Michelangelo und das „Charakteristische" von Velasquez und Franz Hals und das „Herbe" einer nordischen Herbstlandschaft u. dergl., als wäre dies alles n i c h t „schön". Nun kann ich aber sowohl das Wohlgeformte, Harmonische wie auch das Monumentale, Herbe, Charakteristische in isolierender Abstraktion erfassen, ohne das ästhetische Wertphänomen mit zu schauen. Dieses eigentliche Wertphänomen muß noch in seiner eigensten Totalität zu diesen Bestimmtheiten selbst hinzutreten, um da zu sein. Und es tritt stets als Identisches zu den verschiedensten derartigen Bestimmtheiten hinzu. Und zwar charakterisiert es sich selbst nicht als ein irgendwie spezifisches Quid oder Quale, sondern als p u r e B e j a h u n g jener Bestimmtheiten, an und mit denen es sich realisiert. Das eigentliche Wertphänomen liegt in einer ganz und gar andern D i m e n s i o n als jegliche Bestimmtheit. Da es keine Bestimmtheit, kein Was und kein Wie, kein Wesen ist, ist es schwer, darüber irgendwelche Aussagen zu machen. Es läßt sich nur umschreiben, etwa als F ü l l e der Konkretion, als jubelndes Jasagen der Wirklichkeit, als Daseins l u s t — ja als das eigentliche W i r k l i c h s e i n zum Unterschiede vom bloßen Was- oder Wiesein, d. i. vom bloßen W e s e n. Man denke etwa daran, daß selbst das l e i d v o l l s t e pure Wirklichsein als solches noch als unendlicher Wert erkannt wird im Vergleiche mit einem seligen Sein im Reiche der „Schatten". Das eigentliche Wertphänomen ist — im Gegensatz zur Sphäre der Wesen als der Sphäre des Rationalen — d a s I r r a t i o n a l e in eigenster Person. Es ist das allem rationalen Verstehen der verschiedenen Was und Wie und deren notwendigen und einsichtigen Zusammenhängen radikalen Widerstand entgegensetzende pure D a ß des Seins. Womit aufleuchtet, daß seine Problematik sich völlig der Wesensphänomenologie entzieht und gerade darin ihren Ort hat, wovon die Wesensphänomenologie absieht: in der Realität als solcher, d. i. im Bereiche der O n t o l o g i e oder M e t a p h y s i k. Zu dem gleichen Resultat gelangen wir noch durch eine andere Betrachtung.

Ästhetik ist Wissenschaft vom Schönen. Sie kann sich so wenig wie jede andere Wissenschaft ihre Probleme wählen. Sie sind ihr vorgegeben kraft der Natur ihres Erkenntnisgegenstandes. Damit ist gesagt: Die Ästhetik darf sich ihren spezifischen Gegenstand nicht derart zurechtstutzen und zurechtkonstruieren, daß sie an Stelle des Schönen etwa das

Erlebnis oder die Bedingungen, Ursachen, Folgen oder die Begleitphänomene des Schönen als Problemgegenstand sich vorsetzt. Vorurteilslose Beobachtung muß feststellen: Das Schöne wird wahrgenommen. Gefühlt werden bloß die Freude und die verschiedenen Stimmungen, die seine Wahrnehmung in uns erregt.

Das Schöne wird ferner wahrgenommen als Schönheit vom Körperlichen und Sinnlichen. Weder Empfindungen noch Wahrnehmungsakte, weder Gefühle noch Strebungen, weder Wollungen noch Gesinnungen, weder Denkakte noch Lebewesen oder seelische und geistige Subjekte sind als solche „schön". Es läßt sich leicht zeigen, daß überall dort, wo Schönheit anderem zugesprochen wird als Dingkörpern und sinnlichen Qualitäten, eine uneigentliche Sprechweise vorliegt.

Damit ist gegeben: Schönheit ist nicht ein „Wert", der unbezüglich wäre auf ein ganz spezifisches Realisierungsgebiet. Sie ist nicht etwas, was den heterogensten Gegenständen „anhaften" könnte. Sondern Schönheit hat ganz wesenhaft ihren Ort einzig und allein im Gegenstandsgebiet des Körperlichen und der sinnlichen Qualitäten. Schönheit steht mithin als etwas schlechthin „Äußerliches" den Werten der Innerlichkeit, insbesondere der sittlichen Güte, gegenüber.

Soweit die Feststellungen, die jenseits aller Doktrin getroffen werden können.

Damit kann sich aber eine Wissenschaft vom Schönen nicht begnügen. Wissenschaftliche Erkenntnis beginnt wohl mit Feststellungen — aber sie zielt auf einsichtiges Verstehen dessen, was sie als Tatbestand festgestellt hat. Und erst bei den Versuchen, dieses einsichtige Verständnis zu gewinnen, gerät sie in jene radikalen Irrwege, auf denen sie wieder alles preisgibt, was sie an Feststellungen schon gewonnen hat. Und zwar derart restlos preisgibt, daß sie am Ende gar nicht mehr wahrhaben will, jemals etwas festgestellt zu haben, was ihren Verstehensversuchen widerspricht.

Ästhetik will also nicht bloß feststellen, daß und wo und als was es Schönheit gibt. Sondern sie will so etwas wie das Rätsel der Schönheit verstehen. Sie will den Sinn des Tatbestandes „Es gibt Schönheit" verstehen. Der erste Irrtum, dem sie dabei verfällt, ist, daß sie die Fragestellung nach dem Verständnis des einsichtigen Sinnes eines Tatbestandes umdeutet in die ganz andere Fragestellung nach der Erklärung seiner tatsächlichen Möglichkeit. Und mit einem Schlage haben da alle vordoktrinär gewonnenen schlichten Feststellungen jede Gewißheit verloren. Plötzlich findet sich die Ästhetik völlig im Banne zeitgenössischer Doktrinen — und zwar nicht nur erkenntnistheoretischer und psychologischer, also noch philosophischer Art, sondern auch ganz außerphilosophischer, insbesondere physikalischer und physiologischer.

Überflüssig, eigens noch zu erwähnen, daß damit in unserer Zeit alle vorher erwähnten Feststellungen als Feststellungen eines „vorkritischen", „naiven Dogmatismus" gegenstandslos geworden sind.

Der zweite Irrtum, dem die Ästhetik verfällt, ist, daß sie die Fragestellung nach dem Verständnis des einsichtigen Sinnes des Faktums Schönheit umdeutet in die Frage nach seinen Ursachen und nach seinen Konstituentien. Offenbar will man aber, indem man auf das Verständnis des Sinnes eines Faktums zielt und diese Frage in die Form des Warum? kleidet, nicht wissen Wodurch? und Woraus?, sondern Wozu etwas da ist.

Schließlich verfällt man aber noch einem dritten Irrtum, wenn man dieses Wozu? der Frage nach dem Sinne beantworten zu können glaubt, indem man meint, es werde nach einem Zwecke der Schönheit gefragt. Dadurch, daß man das Wozu? des Sinnes der Schönheit etwa dahin beantwortet, sie diene der vitalen oder seelischen Förderung, Stärkung, Gesundung oder dergl. hat man wohl die Schönheit teleologisch erklärt — aber gerade auf Kosten des immanenten Telos der Schönheit selbst! Denn man hat sie zum Mittel degradiert. Die Fragestellung nach dem Verständnis des Sinnes der Schönheit zielt aber auf das radikale Gegenteil: Was Rätsel ist und was als Sinn der Schönheit verstanden werden will, ist, daß uns die Schönheit mit einer absoluten Dignität entgegentritt, die es streng von sich weist, von etwas außerhalb ihrer selbst her erst ihren Sinn empfangen zu können. In sich selbst trägt sie ihren Sinn und gerade zum einsichtigen Verständnis dieses immanenten Sinnes zu gelangen, ist das eigentliche Problem, das der Ästhetik gestellt ist — und das sie in erkenntnistheoretische, psychologische, kausale, konstitutionelle und teleologische Erklärungsversuche umbiegt. Richtig erfaßt wurde das ästhetische Grundproblem seit je nur von jenen Philosophen, denen von vornherein als einzige Möglichkeit, der Lösung näherzukommen, nur eine Verankerung und Ableitung aus einem metaphysischen ens absolutum aufleuchtete. Und zwar wurde es deshalb nur von diesen richtig erfaßt, weil nur sie das Faktum Schönheit wirklich selbst erfahren und nicht bloß vom Hörensagen gekannt haben. Denn: Wer das Faktum Schönheit wirklich selbst erlebt, der erlebt es — und hier kann ich mich leider nur in Worten ausdrücken, die so abgegriffen sind, daß man sie heute nur mit größtem Widerwillen aussprechen kann — ich sage: Er erlebt Schönheit als eine erschütternde Offenbarung, er erlebt Schönheit als Anstoß zu jenem θαυμάζειν, das der Anfang aller Philosophie ist. Schönheit, adäquat erfaßt, gibt sich als eine Verheißung, als eine Bürgschaft. Das will sagen: Das bloße Faktum Schönheit bürgt — allen pessimistischen Doktrinen zum Trotz — dafür, daß das Dasein evidentermaßen nicht ein sinnloses Ungefähr, ein Zufälliges und Unvoll-

kommenes, ein Wertindifferentes oder gar Wertloses ist, ein Etwas, das so, wie es ist, lieber gar nicht sein sollte, oder ein Etwas, das, wenn es schon ist, lieber anders, lieber besser sein sollte. Ich meine dies im analogen, wenn auch strikte entgegengesetzten Sinne, wie die berühmte Stelle in Dostojewskis „Karamasows" gemeint ist, wo das Nichtsein Gottes und damit die Unvollkommenheit und Sinnlosigkeit der gesamten Welt aus der puren Tatsache der Mißhandlung eines einzigen unschuldigen Kindes gefolgert wird: Wenn dies Eine möglich ist, dann hat das ganze Dasein keinen Sinn. Ich sage umgekehrt: Wer auch nur ein einziges Mal Schönheit adäquat erfaßt hat, der hat eine absolute Vollkommenheit erfaßt, die derart ins Zentrum und in die Wurzel des totalen Daseins hinabreicht, daß aller Unwert fragwürdig wird. Wo dieses Eine Tatsache ist, da kann Unwert, da kann real daseiende Unvollkommenheit gar nicht möglich sein. Das Dasein selbst ist gerechtfertigt in seiner Gänze und ruft die Philosophie dazu auf, den entgegenstehenden Schein der Daseinsunvollkommenheit als bloßen Schein zu entlarven. (Selbstverständlich gilt das Gleiche auch von der adäquaten Erfassung jedes anderen absoluten Wertes, also etwa eines Einzelfalls sittlicher Güte.)

Durch diese einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung anscheinend sehr unangemessenen Ausführungen soll folgendes deutlich gemacht werden: Man hat das eigentliche Wertphänomen, also auch das ästhetische, überhaupt noch gar nicht zu Gesicht bekommen, solange man es theoretisch in einer Fläche mit Wertindifferentem bewältigen zu können glaubt, nämlich so, daß man in einer Deskription des Seienden die Werte als spezifische Bestimmtheiten neben andere Bestimmtheiten aneinanderreiht und jene mit diesen in verständliche Zusammenhänge zu bringen versucht. Das Wertphänomen sprengt die Dimension der spezifischen Bestimmtheiten und gibt sich seiner adäquaten Erfassung als der immanente Sinn des puren Daseins selbst zu erkennen, der sich wohl an spezifischen Bestimmtheiten als das Daß ihres tatsächlichen Seins realisiert, nicht aber selbst wieder nur ein spezifisches von anderen Bestimmtheiten unterschiedenes Was ist.

2. Die philosophischen Probleme der Ästhetik.

So dürfte deutlich geworden sein, daß Ästhetik, sofern sie den ihr eigentümlichen Gegenstand — den ästhetischen Wert: die Schönheit — nicht verfehlen will, nur als Teildisziplin einer Wissenschaft möglich ist, die sich nicht ein spezifisches Wassein zum Problem gestellt hat, sondern die alle spezifischen Wesensgebiete überschreitenden Modalitäten des Seins selbst, also der Metaphysik. Damit ist die Ästhetik aber in ihrer Entwicklung bedingt von der Entwicklung der Philosophie. Von einer neuen Problemlage der gegenwärtigen Ästhetik kann daher nicht die

Rede sein im Sinne einer immanenten Problementwicklung innerhalb der Ästhetik als in sich geschlossener Wissenschaft. Vielmehr ist damit gemeint, daß die Ästhetik als philosophische Teildisziplin sich deshalb vor neue Probleme gestellt sieht, weil die philosophischen Grunddisziplinen, insbesondere die Ontologie und Erkenntnistheorie radikale Umwandlungen erfahren haben.

Erkenntnistheoretisch ist das alte Entweder-Oder von Idealismus oder Realismus aufgegeben zunächst zugunsten eines Korrelativismus von Subjekt und Objekt, von „Bewußtsein" und Gegenstand. Sodann, nach Zuendedenken und Überwindung der mit dem korrelativistischen Standpunkt wesenhaft verbundenen Antinomien, zugunsten eines realistischen Perspektivismus (dessen Grundzüge ich im dritten Kapitel meines Aufsatzes im Oktoberheft 1928 der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturw. und Geistesgesch." angedeutet habe).

Das ästhetische Phänomen läßt sich jetzt weder als bloßes Bewußtseinsphänomen deuten, also ohne jede objektive Existenz (Idealismus). Noch kommt ihm objektive Existenz zu in voller Unabhängigkeit vom kosmischen (insbesondere räumlichen), vom seelischen und historischen Standpunkte des Menschen (Realismus). Schönheit existiert nicht bloß in identischer Selbstherrlichkeit als etwas, das jeder Mensch, wann und wo und wie und wer immer zu sehen vermöchte, sobald er nur die Sinne auftut. Zur objektiv existierenden Selbstherrlichkeit der Schönheit gehört vielmehr mit hinein die räumlich und zeitlich standpunktliche sowie die seelisch standpunktliche Verschiedenheit der Menschen. Und erst durch diese Schicht standpunktlich verschiedener Perspektiven hindurch, in und mit dieser Schicht erscheint Schönheit. Das bedeutet: Eine objektiv existente Schönheit läßt sich in der Regel nicht standpunktlos erfassen. Dies aber nicht deshalb, weil die standpunktliche Perspektive eine Weise des Bewußtseins wäre. Sondern: Perspektivische Abschattung gehört mit zum Wesen gewisser Gegenstände. Die Perspektive ist ein bewußtseinsjenseitiger Tatbestand. Perspektiven werden nicht vom Bewußtsein gemacht, sondern vom Bewußtsein vorgefunden und miterfaßt als objektiver Erscheinungsmodus der Gegenstände in verschiedenen gleichfalls objektiven Relationspunkten ihrer selbst. Die Dinge sind nicht bloß dort, wo sie selbst sind, sondern als perspektivische Abschattungen auch dort, wo sie erscheinen. Solche objektive Relationspunkte sind nicht nur örtlicher Art, sondern auch zeitlicher, menschlich-geschichtlicher, seelisch-subjektiver Art.

Eingehende erkenntnistheoretische und ontologische Analysen des Wesens der Perspektive sind ein außerordentlich dringliches Problem der Ästhetik. Die räumliche Perspektive hat dabei nur die Bedeutung eines geschichtlich sanktionierten Paradigmas. Der nur räumliche Sinn

von „Perspektive“ ist aber aufzugeben zugunsten einer Bedeutung, die es gestattet, auch alle jene Analysen des Erscheinens der Welt für ein Bewußtsein, wie sie seit Hegels „Phänomenologie des Geistes“ bis zu Diltheys geistesgeschichtlichen Untersuchungen gemacht wurden, ihr einzuverleiben. Dann erst wird jene Gewißheit zu ihrer theoretischen Rechtfertigung gelangen, jene Gewißtheit nämlich, daß Schönheit ein objektiv reales Phänomen ist voll absoluter Dignität — trotz aller Wandlungen des Geschmacks, trotz Abhängigkeit des „Schönfindens“ von Stimmung, Interesse, Gefühl etc. und von „adäquater Einstellung“.

Solchen Untersuchungen müssen aber parallel gehen konkrete Analysen des Phänomens „Erscheinen“. Denn es läßt sich nicht nur zeigen, daß die verschiedenen Erscheinungen ein und desselben Objekts selbst objektiv sind als naturnotwendige Relationen jenes Objekts auf gleichfalls objektive Relationspunkte. Sondern auch, daß durch die Erscheinungen hindurch das identische Objekt sichtbar ist als etwas, zu dem der Blick unter Umständen auch direkt durchbrechen kann: standpunktlos, absolut. Es gibt die Möglichkeit des Erfassens einer Schönheit, die nicht bloß die Schönheit perspektivischer Erscheinung eines Dinges ist, sondern des nackten Dinges selbst. Alle Untersuchungen in meinem Buche „Wesen und Wert“, sofern sie zeigen, daß es so etwas wie ein „Sprengen des Bannes seelisch-leiblicher Determiniertheit“ gibt, zielen in diese Richtung.

Eine neue Problemgruppe ist der Ästhetik vorgezeichnet durch die Einsicht über das Wesen des Subjekts der Erfassung der Schönheit, welches identisch ist mit dem Bewußtseinssubjekt überhaupt. Wird nämlich eingesehen, daß dieses Subjekt gar nicht anders verstanden werden kann denn als ein Wesen, das seiner ureigensten, nicht weiter reduzierbaren oder analysierbaren Natur nach nicht anders kann als schauen, erfassen, was ist, und daß es vollständig verfehlt wird von allen Theorien, die das Faktum Bewußtsein ableiten zu können glauben aus Aktionen und Reaktionen, aus Prozessen, Relationen und Faktoren von an sich selbst Bewußtseinslosem: dann wird ein dringendes Problem unter anderem die Frage nach dem Wesen der Vorstellung und Phantasie. Denn auch in Vorstellung und Phantasie schauen wir an, erfassen wir Objekte. Ist nun auch dieses Erfassen als Schauen des Bewußtseinssubjektes das Erfasen eines objektiv Seienden? Welcher Art ist das Sein dieses Seienden? Wodurch unterscheidet sich das vorstellende und phantasierende Erfassen vom sinnlich schauenden Erfassen? Und wodurch unterscheiden sich der vorgestellte und phantasierte Gegenstand voneinander und vom sinnlich wahrgenommenen?

Sind solche Problemstellungen überhaupt erst als sinnvoll erkannt, dann brechen mit einem Male eine Unmenge von gewaltsamen Konstruk-

tionen über das ästhetische Phänomen zusammen, die ihr Entstehen nur dem Umstande verdanken, daß man Vorstellung und Phantasie lediglich auf Grund theoretischer Voraussetzungen ableiten zu müssen glaubte allein aus der sinnlichen Wahrnehmung. Unter anderem wird erst jetzt der Weg frei zu adäquater Deskription des Vorganges des Erfassens musikalischer Gegenstände und deren Wesen — ein Phänomen, das seit je ein Opfer der allergewaltsamsten Unterschiebungen war*).

Von der erkenntnistheoretischen Fragestellung nach einem „Sein" in Unabhängigkeit oder Relation zu seinem Erkennen ist ganz streng zu unterscheiden die eigentlich ontologische. Denn auch noch auf dem Boden eines erkenntnistheoretischen Realismus, also innerhalb eines objektiv Seienden, muß noch unterschieden werden zwischen ideeller und realer Existenz.

Ich kann hier nur in größter Kürze andeuten, um was es sich handelt.

Husserls „Logische Untersuchungen" schlugen die erste Bresche in die leider auch heute noch vulgär herrschende nominalistische Interpretation und psychologistische Ableitung dessen, was man Begriff resp. als dessen Gegenstand: Idee oder allgemeines Wesen nennt. Er selbst und seine unmittelbaren Schüler sind aber allmählich von dem in den „Log. Unters." eingeschlagenen Weg wieder abgewichen und nur Unkenntnis der neueren phänomenologischen Literatur kann der Phänomenologie „vorwerfen", daß sie so etwas wie einem Platonismus das Wort rede. Sie ist — ganz im Gegenteil — eben dabei, alle statische Festigkeit von Sonderbestimmtheit aufzugeben zugunsten eines absoluten dynamischen Bewußtseinsflusses. Die Husserl'sche Phänomenologie läßt sich heute schon widerstandslos einreihen in die große Welle der gegenwärtigen dynamisch-funktionellen Weltauffassung, wie sie Einstein in der Physik und Spengler als die „faustische" Welt der abendländischen Kulturseele propagieren, und wie sie schon vor ihnen Nietzsche, Dilthey und Bergson in die Philosophie einführten.

Aber die Probleme haben ihre eigene Logik, die der Problemgeschichte und Problemstellung ihre eigenen Wege weisen — unter Umständen, ja in der Regel im Widerstande gegen den Zeitgeist.

Ich kann hier natürlich nicht zeigen, was dazu zwingt, die Position des absoluten Dynamismus und Funktionalismus aufzugeben. Sondern kann nur als Thesen hinwerfen, was, wie ich anderswo begründet habe, ein entscheidender ontologischer Tatbestand ist: Nämlich dies, daß jedes Sosein, jedes Was als Sonderbestimmtheit ein objektives autochthones,

*) Sofern man nämlich die musikalischen Gegenstände — aller Erfahrung zum Trotze — mit dem akustischen Phänomen ihrer bloßen Darstellung identifizierte, durch die der Musik Hörende in Wahrheit nur hindurchhört.

absolut irreduzibles, ein absolut unentstehbares und unvernichtbares Sein hat — nicht irgendwo (etwa in einem τόπος ὑπερουράνιος) sondern eben in und an sich selbst. Und daß dieses Sein nicht identisch ist mit dem Tatsache- oder Realsein, das jedem Wesen in der „fließenden“ Wirklichkeit zukommt, sondern davon völlig unabhängig. Auch wenn es keine *reale* Welt gäbe, so bestünden dennoch die ideell existierenden differentiellen Eigenwesen: die Ideen*). Jedes einsichtige Verstehen, jede Antwort auf ein Warum? oder Wozu? von irgend etwas Bestimmtem kann nur erfahren werden im Hinblick auf Wesenszusammenhänge und nicht auf reale Abläufe. Das Realsein, das Tatsachesein selbst aber ist ein völlig Irrationales, dessen Warum oder Wozu, dessen „Sinn“ selbst weder aus irgendeinem Wesen verständlich zu machen ist, noch zur Erkenntnis von Wesenszusammenhängen etwas beitragen kann. Und gerade nach dem „Sinn“ dieses Realseins, dieses wirklichen Daseins allein fragt eigentlich die Metaphysik und findet ihre Frage adäquat beantwortet nur, wenn sie dieses wirkliche Dasein als Vollkommenes, als *Wert* zu interpretieren verstanden hat. Läßt sich eine solche Theodizee der wirklichen Welt *nicht* leisten, dann wird die Frage nach „dem Sinn des Daseins“ negativ beantwortet. Ein wertloses Dasein ist eo ipso „sinnlos“.

Metaphysik ist ihrem Wesen nach absolutistisch. „Alles oder nichts!“ Die Antwort: „Es gibt innerhalb des Wirklichen Werte *und* Unwerte“ kann ihr deshalb nicht genügen, weil sie nach dem Wertsein des Wirklichseins selbst fragt. Entweder ist Wirklichsein Wert oder Unwert — ein Drittes gibt es nicht. Denn ist es weder das eine noch das andere, dann ist das Dasein gleichwohl sinnlos und ebendamit wertlos. Und ist es beides — nämlich teils Wert — teils Unwert, dann müßte weiter gefragt werden: Was ist der Sinn dieses teils — teils? Und die befriedigende Antwort wäre wiederum nur in einem letzten Sinn oder Nichtsinn dieses Beiderlei zu finden, der das Dasein als Ganzes entweder rechtfertigt: ganz als Wert oder als sinnlos entlarvt: ganz als Unwert. Ein Beispiel der ersten Interpretation ist etwa Nietzsches Philosophie von Kampf, Spannung, Kontrast selbst als letztem Daseinswert. Beispiele der zweiten Interpretation bieten alle flach verständigen Weltinterpretationen, namentlich des Positivismus, die stets nur maskierte Resignationen sind. — Auf Grund einer Reihe von Analysen kann man nun zu einer Identifizierung des Wirklichseins mit Wert gelangen. Wobei aber

*) Diese Einsicht ist so zwingend, daß auch die *Scholastik*, trotzdem sie doch nur Gott allein ein ewiges Sein zuerkennt und die Schaffung der realen Welt behauptet, den Ideen Ewigkeit und Unerschaffbarkeit zugestehen mußte. Sie tat dies in der Weise, daß sie die Ideen als ewige Gedanken Gottes interpretierte, sie also zu einem Wesensmoment Gottes selbst erhob. (Vgl. zu dieser These von der objektiven Eigenexistenz der Ideen die Abhandlung „Ideelle Existenz“.)

immer zu beachten ist, daß unter Wirklichsein mehr als bloß objektive Existenz im erkenntnistheoretischen Sinne verstanden wird. Diese objektive Existenz, das bloße „Sein", eignet sowohl dem Ideellen wie auch dem Reellen. Wirklichsein aber bedeutet mehr. Es bedeutet ein irrationales Plus zu aller rationalen Bestimmtheit. Es ist ein irrationales Faktum, es ist das Faktischsein selbst, das Konkretsein des Ideellen, das Sichselbstbejahen der Fülle jedes Einzelwirklichen, das als Wert, als in sich selbst Sinnvolles erfaßt wird. Wer die Wirklichkeit in den Einzeldingen als Wert erschaut, dem erweist sich eben damit als sinnlos jede weitere Fragestellung nach dem „Sinn" dieses Wirklichen. Eben dies bedeutet, daß das Wirkliche sich unmittelbar selbst „bejaht". Eine Art indirekten Beweises für die Identifizierung von Wirklichkeit und Wert liefert die kulturgeschichtliche Entwickelung des Wertsehens auf allen Wirklichkeitsgebieten. Sofern sie nämlich zeigt, daß nach und nach alles, was einst als Unwert galt, sich einem immer schärferen, immer freieren, immer mehr die Schranken der Bequemlichkeit, Gewöhnung, Sitte und vitalen Selbsterhaltung durchbrechenden Blick als Wert zu erkennen gibt, und daß die Bahnbrecher und Führer auf diesem Erobe-rungszuge universaler Wertschau gerade die größten und kühnsten Geister auf allen Kulturgebieten sind. Man könnte so alle philosophischen Theodizeen als intuitive Antizipationen der gesamten geistesgeschichtlichen Entwickelung ansprechen.

Wie verhält es sich mit dem Wertsein der Schönheit? Da es Schönheit doch stets nur als Schönheit von Etwas, nämlich als Schönheit ganz bestimmter Gestalten und Formen gibt, so ist man stets versucht, nur einer Auswahl ganz bestimmter Gestalten und Formen das Schönsein zuzusprechen — abzüglich ihrer Realität.

Nun aber wechseln zeitgeschichtlich die Gestalten und Formen, die als schön erkannt werden. Und zwar ist dieser Wechsel derart radikal, daß es innerhalb jener Sphäre, der Schönheit überhaupt angehört, nämlich innerhalb der Sphäre von Körperdingen und sinnlichen Qualitäten, nicht eine Gestalt und Form gibt, die nicht schön sein könnte. Und nicht bloß dies: Es läßt sich sogar feststellen, daß einer Schulung, Entwickelung und Raffinierung des ästhetischen Schauens eine stetige Erweiterung des Reichtums von schönen Gestalten und Formen parallel geht. Der Zug von der Schönheit des Schematischen, Typischen, Generellen, Einfachen, Harmonischen zur Schönheit des Charakteristischen, Spezifischen und Individuellen und Komplizierten, Herben, Disharmonischen ist überall vorhanden. Kunstgeschichtlich ist zwar ein stetiges Pendeln zwischen Zeiten der sogenannten idealistischen und Zeiten der sogenannten realistischen Schönheit zu konstatieren. Aber dem schärferen Blick enthüllt sich, daß die idealistische Schönheitsepoche stets den

Blick der ihr vorangegangenen realistischen Schönheitsepoche mit übernommen hat. Sie erweist durch ihre Simplifizierung nur, daß doch wiederum nur Typus ist, was im Verhältnis zur vorhergegangenen idealistischen Kunstepoche schon letzte Individualisierung und Realität schien. Unverkennbar sind doch z. B. die Gestalten der expressionistischen Epoche viel herber und unallgemeiner als die Gestalten der dem Impressionismus vorhergegangenen typisierenden Kunst.

Also die Entwickelungstendenz des ästhetischen Schauens ist unverkennbar darauf gerichtet, dem chaotischen Reichtum der Wirklichkeit allmählich *alle* Gestalten und Formen zu entreißen. Damit ist gegeben: Schönheit kann nicht in der Sonderbestimmtheit von Gestalten und Formen gründen. Hinfällig werden damit aber alle ästhetischen Theorien, die ein Reich ästhetischer *Werte* im Sinne platonischer Ideen hypostasieren und nun ein konkretes Schönheitsphänomen erklären als Realisierung jener bestimmten Wertideen an einer an sich wertindifferenten oder gar dem Wertsein als Μὴ ὄν oder Häßlichkeit im Sinne eines Formlosen *entgegenstehenden* Wirklichkeit. Auch erfährt derjenige nicht *Schönheit*, der sie jenseits aller Wirklichkeit in einer puren Ideenwelt sucht, sondern *Wahrheit*! Künstler als die Genien ursprünglicher Schönheitsschau finden und gestalten Schönheit in der wirklichen Welt. Ideen sind Abstracta, Schönheit aber ist ein konkretes Phänomen kat exochen. Und schließlich muß eine scharfsichtige Analyse des Schönheitsphänomens den Ton legen auf das Moment einer Dignität des Irrationalen und Kompakten am schönen Gegenstand. Wie schon gesagt wurde, widersteht die Schönheit jeder *Analyse* in einzelne Gestaltsmomente.

Eben damit aber sind wir schon mitten drin in *ontologischen* Feststellungen. Denn auch die *Wirklichkeit* des konkreten Einzeldings zerfällt in pure Unwirklichkeiten, in reine Ideen, sobald wir das konkrete Einzelding analysieren. Abstrahieren wir bei einem konkreten Einzelding von seiner Farbe, Gestalt, räumlichen Ausdehnung, Schwere etc. — kurz von allem, was an ihm als Sonderqualität isoliert heraushebbar ist, dann haben wir mit der Analyse auch die sog. „*Materie*" und die *Wirklichkeit* des Dinges weganalysiert. Die Wirklichkeit liegt tatsächlich in der Verwachsenheit, d. i. eben *Konkretion* aller Einzelbestimmtheiten — und ist nicht ein Jenseits ihrer ihnen „zugrunde Liegendes". Und in und mit dieser Konkretion gibt sich auch Schönheit als sichselbstbejahende Fülle des Daseins des schönen Gegenstandes zu erkennen.

Die Analyse des Schönheitsphänomens, — wie auch jedes Wertphänomens einer anderen Seinssphäre des Wirklichen, also des leiblichen Lebens, des Seelischen und des Geistigen — ist deshalb so schwierig,

weil sie als Analyse stets schon vor dem, was sie eigentlich deutlich machen möchte, haltmachen muß und nur stammelnd andeuten kann, was der als Schönheit erfaßt, der sie auch wirklich in selbsteigenster Anschauung erfaßt. Die große Gefahr für die Philosophie einem wesenhaft irrationalen Phänomen gegenüber ist, daß sie, immer Ausschau haltend nur nach etwas, was sich begrifflich fixieren und bewältigen läßt, an dem eigentlich zur Diskussion stehenden Phänomen blind vorbeirennt und ihm etwas unterschiebt, was zwar begrifflich zu bewältigen ist — aber eben nicht das ist, was zur Diskussion steht.

Hat sich aber die Ästhetik ihres eigentlichen Gegenstandes in der Weise, wie es hier angedeutet wurde, angemessen versichert, dann steht sie nicht etwa am Ende ihrer Untersuchungen, sondern erst recht am Anfang. Denn eine Fülle neuer Problemstellungen sind nun mit einem Schlage gesichtet. Und keines dieser neuartigen Probleme kann sie als selbständige Wissenschaft, unabhängig von der Metaphysik, der sie ganz und gar eingebettet ist, lösen. Es sollen hier nur die wichtigsten Probleme erwähnt werden. Zu allererst muß sich die Metaphysik mit jenen Befunden auseinandersetzen, die dem von ihr konstatierten Tatbestand entgegenzustehen scheinen. So die Tatsache, daß es einerseits eine Fülle von Formen und Gestalten gibt, die als solche — also vor aller Wirklichkeit — schön zu sein prätendieren und andererseits wieder eine Fülle anscheinend von sich aus häßlicher Formen und Gestalten. Und selbst wenn sie dieses Tatbestandes ohne gewaltsame Konstruktion Herr geworden ist zugunsten der These: Jedes Körperding und jede sinnliche Qualität ist nur qua ihres Wirklichseins schön — dann steht sie vor dem Problem: Was ist der „Sinn“ des Phänomens Häßlichkeit (allgemein und prinzipiell: des Unwerts überhaupt) — auch wenn es nur ein Scheinphänomen ist? Denn auch dieser „Schein“ ist doch Tatsache! Offenbar ist dieses Problem etwas ganz anderes als das Problem der Ursachen und Bedingungen dieser Tatsache. Ferner: Wie ist es zu verstehen, daß wir doch dauernd das Bewußtsein haben, wirkliche Dinge zu sehen und nur ausnahmsweise Schönheit wahrnehmen zu können glauben. Ist der normale ständige Wirklichkeitscharakter der Dinge identisch mit jenem Wirklichkeitscharakter, der dem Wertphänomen gleichgesetzt wird? Ferner: Wie reimt sich der Satz, Schönheit sei das Wirklichsein der Körperwelt, zusammen mit der Tatsache, daß es auch Schönheit des bloß Vorgestellten und Phantasierten gibt und daß diese Schönheit die bevorzugte Sphäre der darstellenden Künste ist? Und entspricht der Schönheit des darstellenden Kunstwerks stets auch Schönheit als Wert des Dargestellten? Etwa auch in der Poesie, wo doch meist nur Innerliches zur Darstellung gelangt? Und was bedeutet „Darstellung“? Was ist überhaupt Wesen und Sein

der Künste? Was bedeutet „Äußeres“ und „Inneres“? Was „Ausdruck“?

Ferner: Die Naturwissenschaft leugnet Objektivität und Wirklichkeit gerade jener Dinge und Qualitäten, deren Schönheit erfaßt wird, und supponiert ihnen physikalische Entitäten, die als Realisierungsgebiete von Schönheit für unsere Wahrnehmung überhaupt nicht in Frage kommen. Wie verhalten sich die ästhetischen Befunde zu den Aufstellungen der Naturwissenschaft?

Schließlich aber die metaphysische Grundfrage selbst: Was bedeutet Wirklichsein im Unterschiede von erkenntnistheoretischer objektiver Existenz? Und damit im Zusammenhang: Was bedeuten ontologische Strukturen von Substanz und Akzidenz, d. i. von Tragendem und Getragenem und von Form und Materie? Was bedeutet Substrathaftigkeit? Was bedeutet Konkretheit des Wirklichen im Unterschiede von abstrakter Isoliertheit rationaler Wesen oder Ideen, und wie verhalten sich rationale Wesenszusammenhänge zu irrationaler Konkretion der Wesen?

So betrachtet, entpuppt sich die Ästhetik als eine der Möglichkeiten, die metaphysischen Grundfragen allen konstruktiven Erledigungen, fern von allen Verifizierungsversuchen in kontrollierbaren Einzelgebieten, zu entziehen. Was nicht bedeuten soll, daß Metaphysik aufhören soll oder kann, die selbständige, allen übrigen Wissenschaften vorangehende prima philosophia zu sein. Wohl aber, daß es Instanzen gibt, vor denen sie sich exemplarisch darüber ausweisen kann, ob ihre Theoreme bloße Hirngespinste oder wirkliche Erkenntnisse sind.

Es ist leider nicht möglich, in einer Skizze für das skizzierte Material auch die Beweise zu geben. Dies läßt sich nur in eingehenden Einzelanalysen vor Augen führen. Diesbezüglich verweise ich auf mein Buch „Wesen und Wert“, das eine solche exemplarische Verifizierung des metaphysischen Grundaspekts auf ästhetischem Gebiete zu geben versucht. Im Verein mit analogen Verifizierungsversuchen auf andern Wirklichkeits- oder Wertgebieten — nämlich des Vitalen, des Seelischen und des Geistigen — ist eine solche Ästhetik anzusehen als Teil eines Sicherungsversuches metaphysischer Einsichten, die, ohne selbst in solchen Analysen zu gründen, durch diese doch so etwas wie eine konkrete Bewährungskraft ihres apriorischen Gehaltes empfangen. So, daß wenn einmal diese Metaphysik selbst in deduktiver Form in Angriff genommen wird, nicht wird gesagt werden können, es handle sich bloß um eine der konkreten Grundlagen entbehrende abstrakte Spekulation.

II.

Max Dauthendey und der moderne Panpsychismus.

Von

Ferdinand Josef Schneider.

Wirft man die Frage auf, wieweit das Weltbild der deutschen Dichter-Expressionisten, deren Kunst heute nunmehr auch schon historisch geworden ist, bereits innerhalb der oft auch als „Neuromantik" bezeichneten impressionistischen Epoche vorbereitet war[1]), so muß man meines Erachtens einen weltanschaulichen Zug herausgreifen, der für die geistige und ethische Haltung des Expressionisten und damit auch für seine ganze künstlerische Praxis von größter Bedeutung war. Es ist das Bewußtsein, mit allen Teilen des Kosmos in engster Verbindung zu stehen und auch im nichtmenschlichen Organismus, ja selbst im toten Ding ein beseeltes Geschöpf anerkennen zu müssen, das man, wie einst Franz von Assisi, mit verstehender Milde, ja mit dem innigsten Gefühl der Brudernähe zu behandeln hat[2]). Man konnte in dieser panpsychistischen Tendenz nur solange eine trennende Scheidewand zwischen expressionistischem und impressionistischem Welt- und Lebensgefühl erblicken, als man den innern Reichtum und die innere Vielgestaltigkeit der Literaturentwicklung um 1900 verkannte und in Nietzsche und Stefan George die geistigen Paten bzw. Führer der Epoche sah. In Wirklichkeit ist die seelisch-geistige Struktur dieser Zeit viel komplizierter. Wenn man ferner Rilke als einen Vorläufer des Expressionismus in Anspruch nahm, weil er mit seinem Kult der Dinge der panpsychistischen Neigung der spätern Kunstjünger vorgearbeitet hätte, so traf man damit zweifellos das Richtige, aber auch nicht in jedem Zuge. Denn Rilke feiert auf Grund seiner mystischen Einstellung das Ding, weil es nicht den Sündenfall des Menschen mitmachte, da es dem göttlichen Allwillen keinen Eigenwillen entgegensetzte oder entgegenzusetzen vermochte[3]).

---

[1]) Eine Untersuchung über die geistesgeschichtlichen Grundlagen der impressionistischen Epoche behalte ich mir vor.

[2]) F. J. Schneider, Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart, Stuttgart 1926, S. 137 ff.

[3]) E. Gasser, Grundzüge der Lebensanschauung Rainer Maria Rilkes, Bern 1925, S. 21.

Und er feiert weiter das Ding, weil es sich allen menschlichen Gefühlsäußerungen gegenüber neutral verhält, weil es darauf mit keinen Gegengefühlen, weder solchen des Hasses, noch der Liebe reagiert. Rilke bevorzugt also, streng genommen, das Ding gerade deshalb, weil es der Seele ermangelt[1]). Aber schon vor dem Erscheinen von Rilkes Stundenbuch, worin sein Kult der Dinge den edelsten dichterischen Ausdruck fand, bestand bei deutschen Schriftstellern um die Jahrhundertwende eine ausgesprochene Lieblingsneigung, sich das Weltall vom toten Ding und niedersten Wurm an bis zum letzten Gestirn hinauf als beseelt zu denken.

Mit dieser panpsychistischen Tendenz wird wieder ein gut Teil romantischer Weltanschauung ans Licht gehoben. Der Dichter hält das Universum wieder für einen Organismus und sich selbst für Merlin, der die Sprache der Bäume versteht. Er sehnt sich zurück in Zeiten, wo man den Hain mit Dryaden und die Gewässer mit Nymphen und Najaden bevölkerte. Er glaubt an eine Weltseele oder Allseele und Paul Scherbart verkörpert in der Sternseele „Kaidôh" einen Faust, der, wie der Lenau'sche, nach dem Tode begehrt, um zur Vereinigung mit dem „Allgeist" zu gelangen[2]).

A. Soergel hat wohl als Erster in gelegentlichen Hinweisen[3]) diesen Panpsychismus moderner Schriftsteller mit einem Wiederaufleben von Gustav Fechners Ideen in Zusammenhang gebracht. Eingehender als er hat Josef Nadler gerade am Beispiel Bruno Willes dargetan, welche Bedeutung Fechners Allbeseelung für die deutsche Dichtung um die Jahrhundertwende gewinnt[4]). Nur müssen wir es ablehnen, mit Nadler eine Erklärung für die immerhin auffallende literarische Erscheinung im ostmitteldeutschen Hang zur Naturmystik zu suchen. Es scheint vielmehr, daß die panpsychistische Tendenz eine Folge des Zusammenbruchs der materialistisch-mechanischen Weltauffassung ist, die, seit der Jahrhundertmitte von nicht eigentlich zünftigen Philosophen lebhaft propagiert, Bildungsgut eines großen Volksteils geworden war. Ihr Ende war besiegelt, als Du Bois Reymond sich über die Schwierigkeit, Bewußtseinstatsachen rein materialistisch erklären zu können, mit seinem berühmten „Ignorabimus" hinweghalf. Als dann Haeckel auch dem Atom schon Empfindung, also psychisches Leben, wenn auch nur in elementarster Form und in dürftigstem Ausmaß zusprach, war immerhin ein erster Spatenstich zum Abbau des mechanisch-materialistischen

---

1) Gasser a. a. O., S. 19.
2) Liwûna und Kaidôh. Ein Seelenroman, Leipzig 1902, S. 73 f.
3) Dichtung und Dichter der Zeit, 10. Aufl., S. 584, 596.
4) Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften IV (1928), S. 665 ff.

Weltbildes getan[1]). Sehr anschaulich erzählt uns Bruno Wille in seinen „Offenbarungen des Wachholderbaumes", wie er, der Dichter, einmal dem Naturforscher Haeckel zu verstehen gab, daß ihm dessen erstes vorsichtiges Bekenntnis zum Hylozoismus oder Panpsychismus nicht genüge, wie er Haeckels Monismus mehr nach dem Gesichtspunkt einer stärkern Durchgeistigung der Materie ausgebaut wünsche[2]). Früher noch als im Naturforscher regt sich eben im Dichter der Zeit wieder ein gewisses über den Bereich der bloßen Erfahrungstatsachen hinausgreifendes metaphysisches Bedürfnis.

Es erwacht damit langsam wieder das Verlangen, die Weltbetrachtung unter „Ewigkeitsschau" zu stellen, wie Wille sagt[3]), und besonders die sogenannten toten Dinge einzuschätzen nach ihrer reichen Wirkungsmöglichkeit innerhalb des Lebensganzen, nicht nur darnach, was man an ihnen ertastet und sieht. Bei alledem aber fühlte sich auch ein Dichter dieser Jahre der naturwissenschaftlichen Empirie, die ihm gerade mit der Deszendenztheorie so überraschende Einblicke in die geheimsten Werkstätten des Lebens eröffnet hatte, immer noch gläubig verpflichtet. Das neu aufgekommene Weltgefühl verlangte daher auch eine Weltanschauung, die die Brücke zu schlagen vermochte zwischen dem durch die induktive Naturforschung zutage geförderten Wissen und dem erstarkenden Zug nach dem Übersinnlichen, zwischen erdgebundener Daseinsfreude und dichterischem Ewigkeitsrausch.

Solchem geistigen Zeitbedürfnis boten sich nun Lotzes und vor allem Fechners Lehren gleichsam von selbst dar. Beide Denker hatten zu ihrer Zeit zwischen dem christlichen Glauben und dem metaphysischen Bedürfnis der vergangenen idealistischen Epoche einerseits und dem durch die naturwissenschaftlichen Entdeckungen begünstigten Materialismus des 19. Jahrhunderts andererseits zu vermitteln gesucht. Das philosophische Wunschziel, dem sich diese Systeme unterordneten, glich jenem neuen an der Jahrhundertwende aufs Haar. Nur hatte sich die Richtung verkehrt, nach der hin jetzt vermittelt werden sollte. Einst verlief die Bewegung von metaphysischer Spekulation hinweg auf bloße materialistische Empirie zu, jetzt aber gerade entgegengesetzt.

Vorliegende Zeilen wollen unsere bisher recht oberflächliche Kenntnis von der Bedeutung des modernen Panpsychismus für das deutsche Schrifttum um 1900 durch eine weltanschauliche Würdigung von Max Dauthendeys Denken und Dichten bereichern. Die unter dem Titel „Gedankengut aus meinen Wanderjahren" 1913 erschienene Selbstbiographie

1) Vgl. F. Paulsen, Einleitung in die Philosophie, Berl. 1892, S. 104.
2) Offenbarungen des Wacholderbaums, I. Bd., Leipzig 1901, S. 153.
3) Ebd. I, S. 151.

dieses Schriftstellers, der 1918 als ein Opfer des Weltkriegs nach dreijähriger unfreiwilliger Verbannung auf Java dem ungewohnten Tropenklima erlag, ist ein wertvolles Dokument für das geistige Ringen in Deutschland um die Jahrhundertwende und liefert reiches Material gerade zur Behandlung des in Rede stehenden Problems[1]).

A. Soergel hat den jungen Dauthendey einen mystischen Grübler genannt[2]), eine Bezeichnung, die an sich richtig ist, aber von der Persönlichkeit des Dichters doch leicht eine falsche Vorstellung erwecken könnte. Zu den Dekadenten gehörte Dauthendey jedenfalls nie. Nie hat er, wie etwa Peter Hille, seine Neigung zu mystischer Verinnerlichung dermaßen kultiviert, daß ihm durch die vita contemplativa die vita activa völlig gelähmt worden wäre. Immer hält seinem starken geistigen Bedürfnis eine blutvolle, fast triebhaft entwickelte Sinnlichkeit die Waage, und seinem Hang zu metaphysischer Spekulation wirkt immer seine lebhafte Freude am Diesseits entgegen. Das Heil der Zukunft sah er daher in einer Vereinigung von starker Wirklichkeit und höchster Geistigkeit. Er erblickte den „Idealzustand der Göttlichkeit" darin, „Weltferne" und „Weltnähe" in möglichstem Gleichgewicht erleben, Geist und Gefühl in voller Ausgeglichenheit betätigen zu können. Seltsam genug in dieser Epoche der am Leben oder, wie Walter Calé, an der Kunst scheiternden Dekadenten erklärt Dauthendey das Dichterherz für das „harmonischste" der Welt. (I, 298.) Man müßte ihn, so merkwürdig dies auch im Hinblick auf sein dichterisches Lebenswerk anmutet, seiner seelisch-geistigen Struktur nach einen Neuklassizisten und nicht, wie es immerwieder geschieht, einen Impressionisten nennen. Tatsächlich besaß Dauthendey auch ein sehr enges Verhältnis zur Antike. Auf seinen Reisen nach Sizilien und Mittelamerika hat er sich in die Lektüre Homers vertieft. Als er nach Mexiko auszog, um dort eine Künstlerniederlassung zu gründen, nahm er Abgüsse antiker Reliefs und Photographien von antiken Skulpturen mit über See (I, 729). In Tagen, wo alles dem großen norwegischen Bühnendichter huldigte, hielt er die antiken Dramen für „viel festlicher und feierlicher" als die „Gesellschaftsspitzfindigkeiten und die Nervenlust der Ibsenschen Dramen" (I, 728), und nirgends hat er Geistiges und Körperliches, also „Weltferne" und „Weltnähe" in „so klarer, edler und einfacher Einheit" entdeckt wie in den griechischen Bauwerken (I, 740).

Sehr lebendig erzählt uns nun dieser Dichter, wie ihm im Alter von 23 Jahren durch die atomistische Weltanschauung eines Freundes für

---

[1]) Max Dauthendeys gesammelte Werke in sechs Bänden. München o. J. I. Bd., S. 285 ff. Alle Zitate aus Ds. Werken beziehen sich auf diese Ausgabe, und zwar bedeutet im folgenden die römische Ziffer den Band, die arabische die Seitenzahl.

[2]) A. Soergel a. a. O., S. 567.

immer seine bisherigen religiösen Vorstellungen von einer außerweltlichen schöpferischen Gottheit erschüttert wurden. Er hatte zunächst die Atomlehre des Freundes in ganz materialistischem Sinne aufgefaßt, und in dieser Form schien sie ihm keinen Ersatz zu bieten für die Gefühls- und Erlebniswerte, die ihm der Kirchenglauben geschenkt hatte. Als ihm aber der Freund bedeutete, daß man sich die Atome als beseelte und mit Schöpferkraft begabte Lebewesen zu denken habe, die alle mitwirkten am Aufbau und an der Erhaltung des Universums, und daß sich aus dieser schöpferischen Arbeitsgemeinschaft der Satz folgern lasse: „Wir sind nicht Sklaven, nicht Gut und Besitz eines einzigen höheren Wesens. Wir besitzen alles und uns besitzen alle" (I, 312), da erst wurde Dauthendey die Bedeutung klar, die diese „neue Weltanschauung" auch für seine spätere Kunst erlangen könne. Der Gedanke der Allbeseelung sollte ihn freilich nicht dazu verführen, den einzelnen, bisher für tot gehaltenen Naturdingen nach alter romantischer Kunstübung einfach menschliche Denk-, Fühl- und Handlungsweisen zu unterschieben (I, 309), sondern in einem neuen dichterischen Verfahren sollte vielmehr das Eigenleben dieser Weltallsteile in seinen spezifischen Äußerungen erfaßt und dargestellt werden.

Dreiundzwanzig Jahre lang, besonders aber im Zeitraum von 1890 bis 1900 hat Dauthendey das ihm zunächst nur in Bausch und Bogen übermittelte neue Ideengut innerlich verarbeitet, und in seiner Selbstbiographie hat er zum erstenmal eine ausführlichere Darstellung von seiner „neuen Weltanschauung" gegeben. An der Atomlehre seines Freundes hat er dabei festgehalten; aber alles, was in seinen eigenen Darlegungen die Atomistik betrifft, bleibt doch recht unklar. Die Atome, aus denen sich die einzelnen „Lebensgestalten" oder „Leben" aufbauen, die in ihrer Gesamtheit das Weltall bilden, haben wir uns als ewig und beseelt zu denken. Beseelt wird das Atom durch die ihm immanente Ur-Schöpferkraft. Sie hat nicht lediglich dynamischen Charakter, sondern hat für Dauthendey vielmehr die Bedeutung einer „Weltseele" und wird später von ihm geradezu so genannt (II, 458 f.). Aber auch schon in seiner Selbstbiographie bezeichnet er die Schöpferkraft als das, was im Atom „seit Millionen Jahren", d. h. von Ewigkeit her, „unausgesetzt denkt, handelt und empfindet" (I, 362). Sie wirkt nicht mechanisch blind, sondern verbindet „die verankerte Ruhe und Betrachtung, die das Überschauen vermittelt", mit der von jenem Überschauen geleiteten Tätigkeit, „die das Lebenswerk gestaltet und in Szene setzt", d. h. das Universum, als Inbegriff der zahllosen einzelnen „Leben", erzeugt und erhält (I, 335). Freilich darüber, wie sich eigentlich der Aufbau der tausendgestaltigen empirischen Welt durch die Schöpferkraft und die von

ihr beseelten und, gleich ihr, ewigen Atome vollzieht, erfahren wir nichts Näheres.

Dieser Kraftbegriff ersetzt dem Dichter nun völlig seine früheren transzendenten Gottesvorstellungen und übernimmt tatsächlich alle Attribute, die, wenn schon nicht der Kirchenglaube, so doch eine christlich gefärbte Mystik ihrem Gotte zuspricht. Die den Atomen und damit auch allen Teilen des Weltalls innewohnende Schöpferkraft ist das in sich fest Ruhende, Unabänderliche, Ewige, das von seiner unaufhörlichen Wirksamkeit ebensowenig in Mitleidenschaft gezogen wird wie das plotinische Eine durch seine Emanationen. Es stellt die Ruhe der Unendlichkeit dar gegenüber dem Wechsel, der in der geschaffenen, endlichen Welt durch ein beständiges Werden und Vergehen bewirkt wird. Da das Menschenatom dank der ihm immanenten Schöpferkraft menschliche Gestalt annimmt, und auch das Dingatom auf dem gleichen Wege dingliche Gestalt, so sind wir und jedes andere Lebewesen bzw. Ding der Welt Subjekt und Objekt, Schöpfer und Geschöpf, Anbeter und Angebetete (I, 811) zugleich. Und weiter: da die den unzähligen Atomen innewohnende Schöpferkraft immer ein und dieselbe ist, so sind wir zugleich auch Mitschöpfer von allem und jedem Leben des Weltalls, wie natürlich andererseits auch alles und jedes Leben als Mitschöpfer von uns zu denken ist (I, 334). Auf dem Wege, zwischen den einzelnen Teilen des Weltalls jene „unendliche Lebensfühlung" herzustellen, die allein den Satz rechtfertigt, daß wir alles und alle uns besitzen, ist diese Feststellung der großen Schöpfungsgemeinschaft aber nur der erste Schritt.

In jedem beseelten Atom und damit in jedem Wesen ist demnach eine endliche sinnliche und eine ewige übersinnliche Welt miteinander unzertrennlich vereint, und diese gleichzeitige Zugehörigkeit zu zwei Welten macht alle Teile des Universums auch zu einem doppelten Leben fähig: zu einem äußern „wirklichen", vergänglichen und wandelbaren und zu einem inneren „unwirklichen", unvergänglichen und unwandelbaren. Dabei bedeutet vor dem ewigen Leben in uns das wirkliche, zeitliche Leben, wie Dauthendey sagt, „weniger als den millionsten Teil eines Atoms" (I, 330), d. h. nichts. Es steht daher der Schöpferkraft auch frei, die jeweilige, von ihr geschaffene Lebensgestalt wieder aufzuheben und eine andere an ihre Stelle treten zu lassen. Ruhig und unwandelbar steht eben die Schöpferkraft hinter der eigenen Schöpfung, steht damit jedes Wesen hinter seinem eigenen Leben (d. h. seiner empirischen Lebensgestalt), genau so, wie der schaffende Künstlergeist hinter seinen Werken. Und wie der Künstler Werk auf Werk hervorbringt, dabei immer in ruhiger Überlegung die Erzeugnisse seines Schaffens betrachtend, so kann auch die Schöpferkraft mit voller Souveränität

geschaffene Lebensgestalt auf geschaffene Lebensgestalt folgen lassen, ohne von diesem Wechsel im empirischen Leben selbst irgendwie berührt zu werden. So gelangt auch Dauthendey zur Annahme einer Metempsychose, die sich aber von der uns geläufigen Vorstellung einer „Seelenwanderung“ dadurch unterscheidet, daß sie ohne Zwang vor sich geht, lediglich auf der Autonomie der Schöpferkraft beruht (I, 328). Einem Kind, dem die Mutter gestorben ist, soll der Vater folgende tröstliche Aufschlüsse über diese Art der Seelenwanderung erteilen: „Wir Menschen alle und alles Leben können die Gestalten verändern, wenn wir es müde sind, Menschen, Tiere oder Pflanzen gewesen zu sein. Aber wir gehen niemals fort, niemals ganz fort von dir, von der Welt. Vielleicht wird deine Mutter eine Wolke, vielleicht wird dein Vater ein Blitz, vielleicht werden wir Singvögel, vielleicht werden wir zusammen eine Blume in einem Blumentopf an deinem Fenster“ (I, 343). Auf diese Weise knüpft Dauthendey den Zusammenhang zwischen allem Leben noch enger: Wir sind nicht allein Mitschöpfer der andern Lebewesen und Dinge, sondern diese können die Lebensform darstellen, die unser urewiges Ich als Bürger der sinnlichen Welt vordem einmal besaß oder künftighin wieder einmal besitzen wird.

Noch inniger freilich weiß uns dann der Dichter mit der Welt der Dinge zu verketten durch seinen Begriff des Weltallverstehens. Wie wir uns in unserm täglichen Handeln unserer Zugehörigkeit zur Endlichkeit bewußt sind, so müssen wir uns auch unserer Zugehörigkeit zur Unendlichkeit bewußt werden: „Denn beides ist unser ewiger Besitz, und keines von beiden wollen wir missen“ (I, 330). Und da Endlichkeit wie Unendlichkeit, äußeres wie inneres Leben in jedem Atom unzertrennlich miteinander verbunden sind, so ist auch die Hinwendung der Wesen zu dem einen wie andern in jedem Augenblick möglich. Die Reflexion auf unsere Unendlichkeit, die „Erhebung über das Leben“ (I, 331), die Einkehr zu dem Ewigen in uns „in unsern tiefsten, erhabensten Augenblicken“ bezeichnet Dauthendey kurz als „Weltferne“, wie er andererseits unsern und aller Dinge Zusammenhang mit der Welt bzw. das Sich-Bewußtwerden dieses Zusammenhanges, die Reflexion auf ihn „Weltnähe“ nennt. Das Aufgehen im äußeren (empirischen) Leben bedeutet Freude am Sein und Handeln; die Rückkehr in das innere Leben dagegen Erhebung, Allmacht und Allwissenheit. Denn mitten in dem äußeren, uns nur durch die Sinne erfaßbaren Leben, können wir nie den Blick über die Grenzen der Lebensgestalt erheben, die wir jeweils angenommen haben. Bei der Einkehr in das Urewige, Unendliche in uns aber erschließt sich dann auch die Möglichkeit, alle Leben zu überschauen, mit anderen Worten, allwissend und allmächtig zu sein. Denn die allen Atomen und damit allen Wesen immanente Schöpferkraft

gleicht (natürlich unräumlich gesprochen!) dem Mittelpunkt eines Kreises, von dem aus sich die einzelnen Leben, die die Peripherie dieses Kreises bilden, überschauen und beherrschen lassen. Und als solches Zentrum stellt ja die Schöpferkraft die letzte und tiefste Einheit, die Identität alles Lebens dar, dessen vergängliche und wandelbare Außenseite, die einzelnen „Gestaltenleben", an der Peripherie des Kreises, jedes voneinander getrennt, gelagert sind (I, 332). „Dort in der weltfernen inneren Welt, dort wohnt die Kraft aller Dinge. Dort wohnt alle unsere Kraft zusammen. Dort gibt es dann nicht Vater, nicht Mutter, nicht Kinder. Dort sind wir dann eine Stärke" (I, 345).

Diese Auffassung der Schöpferkraft als Identität alles innern Lebens erklärt dann auch den Begriff, den Dauthendey mit seinem „Weltallverstehen" verbindet. Wenn man nämlich seine Gedichte mit den kurzen, gedrungenen Liedern der Asiaten verglich, so konnte er immer nur antworten, daß er nie chinesische, noch japanische Literatur studiert habe und nur einige Gedichte kenne, die in den letzten Jahren in Übersetzungen nach Europa gekommen seien. Und wenn ihn Literaturprofessoren nach den Quellen seiner japanischen Novellen und Liebesgeschichten fragten, so konnte er wieder nur beteuern, daß er von solchen orientalischen Urtexten nichts kenne. Er selbst hat sich sein nahes Verhältnis zum Geist des Morgenlandes eben aus seinem „Weltallverständnis" zu erklären gesucht, das in jenem Satz enthalten ist: „Wir besitzen alles und uns besitzen alle, und über uns ist kein anderer Besitzer" (I, 326). Das Geheimnis des Weltallverständnisses liegt also nicht in einer bloßen Einfühlung in das fremde Innenleben einer anderen Rasse, nicht in einer Angleichung meiner individuellen Erlebnisfähigkeit an fremde, sondern es hat seinen metaphysischen Ursprung in der „Weltzusammengehörigkeit aller Leben im Geiste" (I, 577) oder, anders gesagt, in der Identität meines letzten Seinsgrundes mit dem aller Wesen.

Mit seinem „Weltallverständnis" und mit den metaphysischen Voraussetzungen hierfür bietet uns Dauthendey den ganzen Inhalt seines von ferne an Bergson gemahnenden, aber doch von dem Franzosen keinesfalls beeinflußten Intuitionsbegriffs. Denn so und nicht anders müssen wir wohl jene Rückkehr ins innere Leben bezeichnen, die für uns alle Unterschiede zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufhebt und unserem geistigen Auge das Panorama des Weltgeschehens erschließt. Noch in der Selbstbiographie hielt der Dichter die Erhebung zur „Weltferne" jeder Zeit für möglich (I, 332). Später, in seinem Kriegstagebuch, denkt er über das Auftreten der intuitiven Schau freilich anders und nähert sich auch hierin wieder Bergson. Da nennt er die Augenblicke, wo wir ganz bei der „allwissenden Seele" [Weltseele] sind, „selten", ja, er meint, „nicht alle kommen auch nur einmal im Leben

zu der Seele, oder die Seele kommt zu ihnen. Aber sie ist immer in allem und auch in uns" (II, 459).

Dem Einwurf, daß es uns, als Besitzern der immanenten Schöpferkraft, als Herren über unsere jeweiligen Lebensformen ein Leichtes sein müsse, nun „ein willkürliches Spiel mit den Lebensgestalten und Lebenserscheinungen" zu treiben, begegnet Dauthendey mit dem Hinweis, daß sich Weltferne und Weltnähe ewig das Gleichgewicht halten müßten (I, 334). Mit dieser Feststellung drängt sich aber dem Dichter, der in seinen Darlegungen überall dem Gottesbegriff aus dem Wege geht, schließlich doch von selbst das Theodizeeproblem auf. Warum kann neben dem Guten auch das Böse bestehen „wenn Weltferne und Weltnähe immer weise herrschen"? Er findet hier den Ausweg mit der Erklärung: „Der eigenen Schöpferkraft Weisheit in uns ist so hoch, daß sie versteht, daß alle Geschöpfe, alle Handlungen, gute und böse, notwendig sind, um Erscheinungen zu schaffen und Lebenswechsel" (I, 336). Dauthendey faßt hier das Böse als kosmisches Lebensprinzip, das durch seine Gegensätzlichkeit zum Guten, ebenso wie unsere gegensätzlichen psychischen Reaktionen, wie Freud und Leid, den Wechsel im empirischen Leben herbeiführt, ohne den es darin zu einem Stillstand käme, der ertötende Eintönigkeit wäre und schon logisch der Annahme einer beständig wirkenden Schöpferkraft widerspräche. Doch wird mit der Gegensätzlichkeit von Gut und Böse, Freud und Leid jene auf einem gesetzmäßigen Verhalten von Weltferne und Weltnähe beruhende Harmonie ebensowenig gestört, wie etwa die Grundregeln eines Kartenspiels durch die Tricks der einzelnen Spieler (I, 337).

Zwei Momente verleihen Dauthendeys Weltanschauung ethische Tragfähigkeit und ästhetische Ausdruckskraft: die Begriffe von Liebe und Festlichkeit. Der Liebesbegriff, den Dauthendey bald bis zu erotischer Triebhaftigkeit materialisiert, bald bis zu einer metaphysischen Funktion sublimiert, hat jedenfalls schon in seinem frühesten Denken eine beherrschende Stellung inne gehabt. In der „Mauserzeit" seiner neuen Weltanschauungen, wie Dauthendey die mit den 90er Jahren anhebende Epoche seiner Entwicklung nennt, war es daher seine erste Sorge, wie er in seinem neuen System die Liebe unterbringen könne, so, daß sie „den richtigen Wert" erhalte (I, 314). Er hat solche Bedenken damals mit der festen Zuversicht überwunden, daß ihm in dem Augenblick, wo er kein „Weltphantom" mehr anzuerkennen brauche und seine diesem bisher dargebrachten Huldigungen nun allen Lebensregungen unverkürzt zukommen lassen könne, auch eine intensive Kultivierung des Liebesgefühls möglich sein werde. Trotzdem ist ihm die Eingliederung des Liebesbegriffs in sein neues Weltbild bis zum Jahre 1913 wenigstens nicht zwanglos gelungen. An der zentralen Bedeutung gemessen,

die die Liebe innerhalb seiner neuen Weltanschauung erhält, müßte sie darin von vornherein ebenso zum Weltprinzip erhoben sein wie die Schöpfungskraft; statt dessen aber erhält sie in den Darlegungen der Selbstbiographie anfangs nur durch eine gewisse Analogie mit dem geistigen Weltprinzip die ihr vom Dichter zuerkannte überragende Stellung.

Im wechselseitigen Liebesverhältnis, in welcher der vergänglichen Lebensformen es auch immer in Erscheinung treten mag, offenbaren sich gleichsam die metaphysischen Geheimnisse als reales Erlebnis. In der Liebe werden, wie im Schöpfungsgrunde, alle Dinge Anbeter und Angebetete zugleich. Nach alter mystischer Auffassung sieht Dauthendey die Liebe als Entpersönlichung an, als das Aufgehen eines Ich im Du und eines Du im Ich „als hätten sie ihre Gestalt wie im Tod abgelegt“ (I, 348), ja, die Liebe ist nach dem Dichter noch ein „größeres Sichselbst-vergessen“ als sogar der Tod, und sie ist daher weiter nicht nur ein Ausruhen im Lebenskampfe, sondern läßt, eben in diesem ihren Charakter der tiefsten Ruhe, das Ewige in uns (die ewig konstante Schöpferkraft) ebenso aufleuchten, wie sie es andererseits auch wieder in dem ihr eigentümlichen Charakter einer zu höchst gesteigerten Tätigkeit abspiegelt. Denn im Liebesakt wird die in den empirischen Einzelwesen getrennt wirkende immanente Schöpferkraft geeint und sie erkennt damit sich selbst (I, 356). So ist die Liebe denn auch die größte Seligkeit, die das Weltall zu bieten vermag, sie bedeutet für jede Gestalt die höchste Lebenshöhe.

Nur auf Grund dieser Parallelisierung von Liebe und geistigem Weltprinzip wird es dem Dichter dann möglich, in den Schlußpartien seiner Selbstbiographie die Liebe geradezu mit der Schöpferkraft und den Liebesgenuß mit dem Augenblick der Intuition zu identifizieren (I, 805, 809, 811).

Durch den metaphysischen Kommunismus, den Dauthendeys neue Weltanschauung in dem Satze ausdrückt „wir besitzen alle und alle besitzen uns“, wird der Mensch gegenüber der Kirchenlehre zunächst einmal deklassiert. Denn vordem hielt er sich für das mit einem göttlichen Geist allein begabte Geschöpf. Aber mit seiner Deklassierung wird er nun dafür auch aus seiner bisherigen Vereinzelung herausgehoben und mit sämtlichen gleichberechtigten, weil von derselben Schöpferkraft durchseelten, Teilen des Weltalls in einen unendlichen kosmischen Zusammenhang gebracht. Eine große, von Liebe durchglühte Verbrüderung läuft nun durchs ganze Universum. Jedes Wesen darin, ob Organismus oder Ding, hat sich aus der Botmäßigkeit, in der es durch den Glauben an einen transzendenten Gott erhalten wurde, selbst befreit. Selbstschöpferisch schließt es nun die Endlichkeit wie die Unendlichkeit,

die Zeitlichkeit wie die Ewigkeit in sich ein. Es hat sich damit zum Herrn über sein eigenes Werden und Vergehen gemacht, ist aber auch zugleich Mitschöpfer am All. Kein Ausblick aufs Jenseits kann mehr die Freude am Diesseits verdüstern; denn es gibt kein völliges Verschwinden aus dem Weltall mehr durch den Tod.

So fällt folgerichtig auch alle bisher dem überweltlichen Schöpfer und Leiter der Geschicke zuteil gewordene Huldigung und Verherrlichung auf das Leben im Weltall selbst zurück. Dieses soll jetzt gleichsam sich selbst zur Feier gelebt werden. Alle von ihm umschlossenen empirischen Gestalten sind nur „Millionen festlicher Kleider, in denen die Schöpferkraft, die in jedem Leben wohnt, zur Festfeier erscheint" (I, 369).

Man verstand aber unseren Dichter völlig falsch, wenn man ihm dieses leidenschaftliche Bekenntnis zur „Weltallfestlichkeit" als Oberflächlichkeit oder Leichtsinn (I, 396), etwa als radikalen Hedonismus auslegte. Die seelische Hochgestimmtheit, die Dauthendey für unsere Einstellung zum Weltgeschehen verlangt, schließt durchaus nicht die einem flachen Eudämonismus eigentümliche Scheu vor dem Leiden in sich; immer und immer wieder betont der Dichter mit Nachdruck, daß die niederdrückendsten Momente des Lebens so gut wie die erhebendsten zur Festlichkeit des Weltalls mitgehören, entsprechend der metaphysisch-kosmischen Begründung, die er für die Notwendigkeit der Existenz des Bösen neben dem Guten, des Leides neben der Freude gefunden hat. Wie sich diese Lehre von der Weltallfestlichkeit — Dauthendey sieht sie übrigens gar nicht für eine „Lehre", sondern für einen natürlichen Zustand an, den jeder an sich erkennen könne (I, 396), und der dem Leben eine „natürliche Schönheit" (I, 502 f.) gebe — gegen alle Askese richtet, die im irdischen Dasein nur ein Jammertal erblickt, so auch gegen den ethischen Rigorismus, der sich in strengster Pflichterfüllung die höchste Lebensaufgabe stellt. Dauthendey will lediglich die schroffen Härten und Einseitigkeiten der früheren Weltanschauungen bis zu einer feierlichen Ausgeglichenheit beseitigt wissen, nicht aber ist er blind gegen die Naturnotwendigkeit der Gegensätze im Leben.

Soweit gedanklich geklärt, begleitete den Dichter seine „neue Weltanschauung" nun auch in seine unfreiwillige Verbannung nach Java. Aber, gepeinigt vom Heimweh und von der Sehnsucht nach der geliebten Frau, waren ihm jetzt Stunden tiefster Niedergeschlagenheit beschieden, in denen seine Lehre vom festlichen Charakter des Lebens, wie immer sich dieses auch gestalte, die Probe aufs Exempel nicht mehr bestehen zu wollen schien (II, 316). Aber das waren schwache Augenblicke, die vorübergingen, und nach denen der Glaube an die Stichhaltigkeit seiner Lieblingsidee im Dichter um so stärker wieder ein-

kehrte. Ja, mitten unter den Zerstreuungen des geräuschvollen Verandalebens seiner Pension auf Java baut er jetzt seine Lebensmaximen zu einem regelrechten System aus, das er in die Form eines didaktischen Gedichtes einkleidet. So entsteht im März 1917 sein „Lied der Weltfestlichkeit“, ein Epos in zwei Teilen, von denen aber nur der erste, das „Lied vom innern Auge“ die philosophischen Gedankengänge der Selbstbiographie fruchtbar weiterführt. Der andere Teil dagegen, „Das Lied vom Herdbau der Weltfestlichkeit“, das mit seinen gereimten Langzeilerpaaren schon äußerlich an die mystische Epigrammatik eines Angelus Silesius erinnert, faßt lediglich die Hauptergebnisse des ersten Teils in einen allegorischen Rahmen und gibt ihnen den schärfern Schliff von einprägsamen Sentenzen. Das Epos ruft die Menschheit zur Weltfestlichkeit auf, indem es sie mit dem „innern Auge“ sehen lehrt. Es rekapituliert so ziemlich alle uns bisher bekannten Kerngedanken von Dauthendeys „neuer Weltanschauung“. Gewisse Erweiterungen im Ideengehalt, die sich jetzt gegen früher feststellen lassen, wachsen keineswegs immer organisch aus den Gedankengängen des Dichters hervor, sondern sind ihm zum Teil durch die Ereignisse des Weltkriegs aufgedrängt worden, sie bleiben demnach temporäre Schlacken im überzeitlichen Ideenfluß und wirken im Gedichte selbst wie überladenes Stuckwerk, das die führenden Linien des geistigen Aufbaus verdeckt.

Als oberstes Prinzip erscheint jetzt in Dauthendeys Kosmogonie der „Weltfestgeist“ oder „Geist“ schlechthin. Alles erfüllend und alles durchdringend bildet er auch in uns das Ewige, das uns mit dem gesamten Weltall und der Unendlichkeit verbindet und über Raum und Zeit erhebt. Im Traum und in der Erinnerung sowie in der Phantasietätigkeit löst er sich in voller Freiheit von des „Leibes Mauern“ los und wird zur Kraft, mit der wir Vergangenes und Zukünftiges gegenwärtig machen und in die Allheit vorzustoßen vermögen. So ist der Geist in uns die Voraussetzung und Ursache unserer Allverbundenheit, wie es früher im letzten Grunde die „Schöpferkraft“ war. Im Geist ist daher auch alles gleich: das Materielle wie Immaterielle, das Organische wie Unorganische, das Hohe wie das Niedere, das Gute wie das Schlechte. Wieder entrollt sich mit der Annahme, daß auch das Böse dem Weltfestgeiste innewohnt, für Dauthendey sozusagen das Theodizeeproblem. Er findet jetzt zu dessen Lösung einen Weg, den auch Jacob Böhme schon eingeschlagen hat. Wie dieser das Böse als Offenbarungsmittel des Guten ansah, so erklärt sich auch Dauthendey die scheinbar negativen Seiten des Weltfestgeistes als Offenbarungsmittel der positiven:

> Kannst den Geist in der Lust vor
> Lust nicht verstehen, mußt dar-
> um durch den Geist des Leides gehen.

> Dann erst wird dir tief bewußt, was
> du sonst genossen, ohn' es vor dir
> geistig klar zu sehen (V, 557).

Der Weltfestgeist hat aber einen viel ausgesprochener intellektualistischen Charakter als die Schöpferkraft, an deren Stelle er getreten ist:

> der Geist lebt, wie Du weißt, groß und
> kühl als Gedanke im Gewühl (V, 572).

Man könnte daher versucht sein, diesen Weltfestgeist Hegels Absolutem gleichzustellen, aber andere Bestimmungen des Dichters lassen ihn wieder fast kraft-stofflich erscheinen wie etwa das Pneuma der „Stoiker". Der Weltfestgeist wird auch als die Summe unzähliger Geistatome angesehen. Zu völliger Klarheit gelangen wir freilich nicht, und so läßt sich auch nicht mit Sicherheit sagen, ob wir uns hier in den Ideenkreisen einer Pneumatologie von materiellem oder immateriellem Charakter bewegen.

Das andere, das Weltall mit bildende Prinzip ist das Gefühl. Ist der Geist das rationale, bewußt handelnde, so das Gefühl das irrationale, unbewußt handelnde Prinzip. Es hat weiblichen Charakter, wie der Geist männlichen. Unklar bleibt, wie es aus dem Geiste entsteht, natürlich nicht im Sinne eines zeitlichen Hervorgehens, denn es ist so ewig gedacht als der Geist. Jedenfalls besteht zwischen dem rationalen und irrationalen Weltprinzip das Gattenverhältnis, das dann im irdisch-realen Geschlechterverhältnis sein getreues Abbild findet. Geist und Gefühl sind eng aneinander geschmiedet durch die *Liebe*. Sie erst stellt die schöpferische Einheit zwischen dem rationalen und irrationalen Prinzip her und diese Einheit offenbart sich dann in dem alles durchströmenden, verbindenden und tragenden „Liebesgeist in Ewigkeit":

> In der Liebe, tief entzückt, sind die
> zwei, der Zeit entrückt, einiger
> Geist der Ewigkeit, Liebesgeist der Ewigkeit (V, 555).

So ist die Liebe denn das dritte und als Synthese von Geist und Gefühl reichhaltigste Weltprinzip in Dauthendeys Philosophie. Weit einleuchtender als in der Selbstbiographie wird uns demnach im Epos die zentrale Machtstellung der Liebe im Weltall durch ihre kosmogonische Bedeutung erklärt. Das Gefühl kann nun aber in doppelter Gestalt auftreten; es muß entweder bejahen oder verneinen, Lust oder Leid sein (V, 558). Beide sind Licht und Falten auf dem geistigen Kleide, das wir unbewußt tragen (V, 556), und aus diesem metaphysischen Ursprung des Leides folgt denn auch wieder:

> . . . . . . Weltallfestlichkeit,
> sie besteht aus Lust und Leid (V, 558).

Die stärkste Betonung legt diesmal, wie aus allem hervorgeht, der Dichter auf das Wirken der Liebe im Universum. Die ganze Schöpfung ist eine Tat der ewigen Liebe des Geistes zum Gefühl, das der sinnlichen Welt zum Betätigungsfelde bedarf (V, 565, 572). In allen individuellen Lebensformen strebt das geistige Prinzip dem einen Ziele zu, seinem Liebesfest mit dem Gefühl. So enthüllt sich des Lebens tiefster Sinn geradezu als eine große metaphysische Liebesfeier und, einer fast kabbalistischen Mystik huldigend, ersinnt Dauthendey sogar zwölf Stufen oder „Himmel" dieses Liebesfestes, die jedes Geistesatom und jede Geistgestalt zu passieren hat, bis sie in den letzten „Himmel" eingeht, in die „Liebe zur Weltfestlichkeit" (V, 583).

Und kaum minder nachdrucksvoll wie die Macht der alles verkettenden Liebe wird auch wieder die innige Weltverbundenheit aller Wesen vom Dichter betont und zugleich die Mitleidenschaft, in die das gesamte Universum selbst bei der Gefährdung seines kleinsten Teils gezogen wird. Wie der Stein die spiegelglatte Fläche des Wassers nicht an einem Punkte allein verletzt, sondern weitausgreifende Wellenkreise verursacht, so dringt auch bei der tiefen Schicksalsgemeinschaft alles Seienden das Leid des Einzelnen bis ins Mark des Weltganzen.

> Lust und Leid sind Kreise schlagend, große,
> starke, sanfte, leise,

lautet der Vers, der sich refrainartig durch die Mittelpartie des Gedichtes hinzieht.

> Darum, wenn ein Leben fleht, das in
> großen Nöten steht, laut aufbittend
> oder stumm, sieht das All sich nach
> ihm um (V, 563).

Es ist, als ob über den während der insularen Abgeschlossenheit des Dichters auf Java entstandenen Versen eine weitaus tiefere religiöse Stimmung schwebte als über seiner Selbstbiographie, die mit einem gewissen trotzigen Liberalismus gegenüber dem Kirchenglauben und mit dem Hochgefühl einer an Naturerkenntnissen bedeutend gewachsenen Generation die Entthronung des transzendenten Schöpfers durch die neue Weltanschauung forderte. Es läßt sich an den Aufzeichnungen des Kriegstagebuchs gut verfolgen, wie Dauthendey unter den zermürbenden Qualen des Heimwehs der anfangs fast mit leichtem Spott bedachten Bibelfrömmigkeit seiner Frau immer aufmerksameres Gehör schenkt, bis er, ein Jahr vor seinem Tode, am 30. Juni 1917, seinen dreißigjährigen Kampf um die Klärung seines Gottesbegriffs mit der Rückkehr zum Glauben an einen persönlichen Schöpfer schließt (II, 525 ff.). Das Weltfestgedicht ist von diesem Seelenwandel seines Verfassers nicht

unberührt geblieben. In den Schlußpartien erfährt Dauthendeys Pantheismus eine etwas gewaltsam anmutende Annäherung an den theistischen Gottesbegriff. Das ist eine für jeden Eingeweihten deutlich hörbare Absage an den Kerngedanken einer lang gehegten und gepflegten Weltanschauung, die aber doch in den Stunden der Not dem starken religiösen Trostbedürfnis gegenüber versagte.

Diese „neue Weltanschauung“, erklärt Dauthendey einmal, bilde den Grundton aller seiner Lieder- und Prosabücher. Sogar den Gebrauch des Binnenreims will er auf seine philosophischen Überzeugungen zurückführen, was wir wohl dahin zu verstehen haben, daß er im Binnenreim einen symbolischen Ausdruck fand für die innerste Weltverbundenheit der einzelnen Wesen untereinander, für die in sich alles verkettende Weltmacht der Liebe. Denn gerade ihr räumt Dauthendey wie in seiner Spekulation, so auch in seiner Kunst eine zentrale Stellung ein. Nur gelingt ihm dabei nicht die einst von Zacharias Werner geforderte Scheidung zwischen Liebe in erotischem und charitativem Sinne. Noch weniger spricht sich das Wirken des metaphysischen Eros in seinen Schöpfungen aus. Alle drei Spielarten des Liebesbegriffs verfließen hier vielmehr ineinander und bilden zusammen die Aura, in die der Dichter sein Werk taucht.

Am abwechslungsreichsten und eindrucksvollsten zugleich hat er das Liebesproblem wohl in seinen reifsten und bekanntesten Novellensammlungen „Lingam“ und „Die acht Gesichter am Biwasee“ behandelt. Wie Bergson eine Rehabilitierung des Instinktes von philosophischer Seite her unternahm, so dachte Dauthendey an eine solche in allgemein kultureller Hinsicht. Er hält, ein moderner Rousseau, die europäische Gesellschaft für verdorben im „Urinstinkt“ oder „Urwaldinstinkt“, den er im Weltfestgedicht auch für eine Manifestation des ewigen Geistes ansieht. Erst von einer kommenden Generation erhofft er, daß sie sich das Bedürfnis nach der „Seligkeit der Urinstinkte“ rein mitbringen und sich auch reiner erhalten werde, als die jetzige. In der triebhaft-unbewußt sich äußernden und vielfach in wollüstige Grausamkeit umschlagenden Erotik der Asiaten wittert der Dichter offenbar noch einen Rest jenes uns schon ganz verblichenen Instinktlebens, und in fast satirischer Absicht kontrastiert er es auch in seinen Erzählungen gelegentlich mit dem intellektualisierten Liebesleben der Europäer, die, wie es in einer dieser Novellen heißt, auch ihre Liebesaufregung noch unter ein Mikroskop legen und die Linien ihrer Liebesleidenschaft wie die Eisblumen an einem Fenster beobachten. (III, 230.) Ein solcher Gegensatz klafft etwa zwischen dem indischen Zauberer Walai, den der Anblick der tanzenden Kulibajadere bis zu einer wollüstigen Ekstase aufpeitscht, in der er seinen Sohn ermordet, und dem

kühlen Engländer, der bei derselben Tänzerin mit ein paar Geldstücken sein Ziel erreicht.

In dem großen Versepos „Die geflügelte Erde“ begleitet die Liebe den über sieben Meere wandernden Dichter allenthalben wie ein schützender Genius. Als magische Gewalt rettet sie ihn vor dem gezückten Messer des fanatisierten Birmanen (V, 227 ff.) und feit ihn zugleich gegen die verführerischen Reize der fünftausend japanischen Freudenmädchen im Joshiwara zu Tokio (V, 452).

Als metaphysische Macht haucht, wie wir wissen, der „Liebesgeist in Ewigkeit“ dem gesamten Weltall Seele ein und bewirkt unter allen seinen Teilen absolute Gleichstellung und innigste Verbrüderung. Aus der panpsychistischen Grundlage seiner Weltanschauung ergab sich zunächst für die praktische Lebensführung des Dichters eine besondere Einstellung zu seiner Umwelt, vor allem zur organischen, zu Pflanzen und Tieren. Ihnen gegenüber wird seine Haltung fast franziskanisches Mitgefühl. Er bringt es nicht über sich, alte verwelkte Rosen wegzuwerfen, weil er sie nicht im Entblättern stören will, in ihrer festlichen Sterbestunde, in der sie „menschliche Bewegungen“ anzunehmen scheinen (II, 468). Jedem Tier, das sich auf Java in seiner Glasveranda gefangen hat, schenkt er die Freiheit wieder, gleichgültig, ob es eine Schwalbe, eine große geflügelte Ameise, eine Heuschrecke oder Riesenspinne ist, und als — wie er in der „Geflügelten Erde“ erzählt — wider seinen Willen ein Inder für die zwei Rupien, die er ihm gab, ein Mungo eine Kobra töten läßt, fürchtet der Dichter noch lange, vom rächenden Schatten der schönen Schlange verfolgt zu werden (V, 133 f.).

In Dauthendeys Dichtung hat dann der Gedanke der Allbeseeltheit und der kosmischen Verbrüderung in den wiederholt zitierten Versen des „Lusamgärtleins“: „Alle Dinge können sehen. Sag nicht, daß sie blind dastehen“ (IV, 237) seinen programmatischen Ausdruck gefunden. Das Gedicht ist gewiß erst nach Rilkes Stundenbuch entstanden und verdankt diesem vielleicht auch einige Anregung. Aber die literaturgeschichtliche Berührung ist hier belanglos. Denn die Verse kleiden ja doch nur Ideen, für die Dauthendey Rilke gegenüber unbedingt Priorität beanspruchen darf, in künstlerische Form.

Schon in der „Sehnsucht“ (entst. 1894; ersch. 1895), jenem seltsam subjektiven Jugendprodukt unseres Dichters, das ein Drama verwirklichen sollte, worin statt handelnder Personen kosmische Dinge, wie Gletscher, Wüste und Frühlingsnacht, in Chören zu Worte kommen sollten, klagt die menschliche Seele im Gesang der „Sehnsucht“ über ihre Vereinsamung im weiten Weltenraume, bis ihr am Ende des lyrischen Dramoletts die Erkenntnis reift, daß im großen Kampf und Ringen der Wesen auch sie „mit allen im wehen Verein“ steht, und ihr

„Allein" „am Leide des Alls" erwärmt und zerschmilzt (VI, 50). Aus dem gleichen Gefühl kosmischer Isolierung, ja aus einer Weltangststimmung heraus, die man in der deutschen Lyrik sonst erst gegen das Katastrophenjahr 1914 zu immer häufiger beobachten kann[1]), ist dann in den „Reliquien" (entst. 1894/95; ersch. 1899) der Sechszeiler „Meine Augen voll Asche" geschrieben. Vom Weltall abgetrennt und ohne jenen mystischen Kontakt mit den verbrüderten Wesen, fühlt sich da der Dichter völliger Vereinsamung preisgegeben:

Meine Ohren haben die Töne verloren,
Bäume, Wind, Gestein,
Eure Sprache fällt mir nicht mehr ein.
Höre im Weltenraum nur mich,
Mein wildes, hungerndes Ich.

Man muß den Inhalt dieses Gedichtes, das ganz im Gegensatz zu Nietzsche dem Individualismus alle beglückende Kraft abspricht, zusammenhalten mit den etwa 23 Jahre später entstandenen Versen des Weltfestlichkeitsepos:

War
nicht tot vor unseren Selbstsuchtblicken,
vor den feigen, immer geistes-
tot, der hohe Geistesliebesreigen der
Natur? (V, 580),

um inne zu werden, wie sich die Leitgedanken von Dauthendeys Philosophie tatsächlich durch sein ganzes reifes Leben ziehen. Die tiefsinnigste Vereinigung der panpsychistischen Idee mit der Vorstellung von einer Sprache, in der sich auch die scheinbar toten Dinge dem durch Kunst und Liebe erleuchteten Menschen erschließen, findet sich in dem kleinen, ebenfalls noch Dauthendeys Frühzeit angehörenden Drama „Sun" (entst. 1894; ersch. 1895). Hier besitzt der Skalde Sun jene mystische Naturverbundenheit, dank der er „vom All das kleinste Glied" liebt (VI, 16) und daher auch versteht, was die Wellen, der Holunderduft, die Abendröte, die Mondnachtwolken, der Drosselruf, die Morgensonne und das Urwaldrauschen ihm zuflüstern. Ihre Liebe zu Sun gibt auch Bete, der weiblichen Hauptfigur des Dramoletts, die geheimnisvolle Fähigkeit, die Offenbarungen der leblosen Dinge zu verstehen. Aber als das Mädchen unter dem Einfluß der Sun feindlichen Menschen ihre Liebe zu diesem wieder verliert, vernimmt es auch die Stimmen der Natur nicht mehr.

Was Lenau sich einst wünschte: wie Merlin die Sprache der Waldbäume verstehen zu können, das ist uns nach Dauthendey dank unserer engen Verschwisterung mit der Natur von vornherein möglich. Im Walde wird die Zunge des lebensmatten Menschen zum Blatt, damit er

[1]) Vgl. F. J. Schneider, Der expressive Mensch, a. a. O., S. 149.

die Seele mit den Bäumen tauschen und mit seinem Atem die Wipfel berauschen könne (IV, 214).

So spielt unser Dichter immer wieder mit der Vorstellung einer den Dingen eigentümlichen und in symbolisch zu deutenden Naturzeichen auch mitteilbaren Sprache. Raben dünken ihn „schwarze Lettern" zu sein, die dem Himmel ein Zeichen geben (IV, 366). In der Mittagshitze heben und senken sich die Blätter, „manchmal voll Zeichen" (IV, 262). Sonne und fliegende Tauben geben sich Zeichen mit den Schatten, die über die Dorfstraße hinstreichen, weil „alle Dinge sich verstehen müssen" (IV, 359); selbst die Wolken haben bei Dauthendey ihre „Lichtersprache" (IV, 359). Ihre besondere künstlerische Auswirkung erfährt die Auffassung von einer durchgehenden Naturbeseelung auch in den intuitiven Dinggedichten. Wir meinen damit jene lyrische Dichtungsgattung, die sich mit einer mehr oder minder eindringenden analytischen Charakteristik des Wesens der einzelnen Naturdinge zu bemächtigen sucht. Rilke, hier bereits auf Francis Jammes' Schultern stehend, gab wohl mit den Tier-Intuitionen oder Tier-Impressionen seiner „Neuen Gedichte" (1907) den Anstoß zu dieser eigenartigen Kunstübung, die nachher ziemlich wahllos an allen möglichen Objekten der unbelebten Natur erprobt wurde. Vom „Lusamgärtlein" (1909) an nehmen solche Dinggedichte auch in Dauthendeys Lyrik allmählich einen sehr breiten Raum ein. Gemäß seiner philosophischen Überzeugung von der absoluten Gleichwertigkeit alles Seins im Geiste hat er den unbelebten Wesen eine nicht minder liebevolle Beachtung geschenkt, als den belebten. Nachtfalter und Amsel, Fledermäuse und Holzflöße, Vogelbeere und Waldbäume, Schilfrohr, Schneeflocken und Sterne, der verwitterte Steinleib der Sphinx und die dicklappige Talipotpalme: sie alle finden bei ihm ihre direkte oder indirekte, mehr oder minder intuitive Charakteristik. Nur seinem alten ästhetischen Grundsatz, die organische und unorganische Natur nicht an menschlichen Maßstäben zu messen, sondern sie in den Äußerungen ihres spezifischen Eigenlebens vor uns hinzustellen, ist der Dichter hier fast immer untreu geworden. Schon die in den Gedichten gezogenen Vergleiche mit der menschlichen Gestalt und der menschlichen Handlungsweise zeigen, wie die geplante Absage an alle Anthropomorphisierung der Natur auch bei Dauthendey in der Theorie stecken bleibt. Immerhin verraten einige dieser Gedichte in ihrer Beseelungstendenz ein offenkundiges Abrücken von der alten romantischen Einfühlungspoesie und machen unsern Dichter zu einem unmittelbaren Vorläufer der Expressionisten. Wie er z. B. schon in einer Prosaskizze seiner lyrischen Sammlung „Ultraviolett" (ersch. 1893; IV, 12 f.) und hernach wieder in einem Gedicht des „Weltspuk" (ersch. 1910; IV, 352 f.) den Sonnenuntergang nicht als eine Naturerscheinung auffaßt, die elegische Stimmungen aus-

löst, sondern als eine gigantische Tragödie, in der die abendliche Welt unter der zerstörenden Wucht des sinkenden Gestirns zusammenbricht, wie er — hierin schon ein Geistesgenosse Däublers — den Mond gleichsam als Leiche sieht, die nach „kaltem Tod gerochen“ (IV, 365), wie er schließlich in den von ihm unablässig beobachteten Wolken grauenvolle „Versteinerungen“ erkennt, mächtige, stumme „Noten von einem großen Liede aller Toten“ (IV, 373), mit dem allen beschwört Dauthendey immer wieder jene drückende Weltangststimmung herauf, von der auch die Lyrik eines Georg Heym inspiriert ist, mit dem unser Dichter übrigens auch in der dämonischen Mythisierung von Naturdingen (vgl. IV, 379 f. „Das Nebelschwein“) manche Verwandtschaft zeigt.

So leuchten die Kerngedanken von Dauthendeys Philosophie auch allenthalben in seiner Dichtung wieder auf. Selbst der pneumatologische Charakter, den er auf Java seiner Kosmogonie gab, kündigt sich schon in seinen Gedichtsammlungen aus der Vorkriegszeit an. Im „Lusamgärtlein“ erscheinen dem Dichter die Sterne als lautlos handelnde „Sterngeister“, die „wie feurige Liebesgedanken über den nächtlichen Dächern schweben“ (IV, 245). Er spricht vom „Geist der Blüte“ und von den „Frühlingsgeistern“ der Bäume, ja einmal sogar von Regengeistern, die „mit ihren Wasserleibern“ die Traufe füllen (IV, 256).

Auch der Gedanke von der Festlichkeit des aus Freude und Leid gemischten Weltallebens tritt in Dauthendeys Dichtung schon verhältnismäßig früh hervor. So empfängt sein Held Phallus in der gleichnamigen mythischen Epopöe (entst. 1896; ersch. 1897) von der weisen Erde die Belehrung:

> Leben ist Herzlust, Leben ist Herzleid,
> Sekunden der Freude, Sekunden des Schmerzes,
> Alle vereint sind unendlich ein Leben (IV, 551).

In der Lyrik des Dichters begegnet uns dann wiederholt eine den Festcharakter geflissentlich betonende Attribuierung. Blumen behalten im Regen die „festlichen Mienen“ (IV, 249). Der Mond verklärt „alle Wolken zum festlichen Zelt“, in das „manch Liebesgedanke hell Einzug hält“ (IV, 255). „Der Schnee macht hell das Winterfest“ (IV, 225), und in dem Einakter „Das Unabwendbare“ gehen die Fürstin und ihr Gemahl, der Fürstbischof, dem Zölibatgebot des Papstes sich gehorsam unterwerfend, fast lächelnd auseinander, da sie sich bewußt sind, innerlich von einander nicht getrennt werden zu können, was dem alten Majordomus, der die Szene beobachtet, das Bekenntnis entlockt:

> Ich atme auf,
> Seit ich dieses gesehen.
> Scheint doch das Leben größer und stärker mir,
> Wenn man es mächtig lebt und sieghaft
> Wie diese beiden (VI, 189).

Und wie diese gedanklichen Elemente, so läßt sich unsers Erachtens auch ein ganz bedeutsames stilistisches Merkmal von Dauthendeys Kunst aus seiner festlich gestimmten Philosophie herleiten: der bunte Kolorismus seiner Schilderungen nämlich, der die ganze Skala von den grellsten, breit aufgestrichenen, bis zu den zartesten, nur leicht hingehauchten Farben umspannt. Man hat daher gerade die Kunst unseres Dichters als paradigmatisch angesehen für die nahe Berührung, die um die Jahrhundertwende zwischen der deutschen Dichtung und der damals aufgekommenen impressionistischen Malerei bestand. Selbstredend können und sollen solche Beziehungen hier auch gar nicht in Frage gestellt werden. Schon in seiner ersten Gedichtsammlung „Ultraviolett" wollte Dauthendey mit den merkwürdigen Bilderbeschreibungen, die er da von Gemälden Moderner gab, die epochemachenden Entdeckungen der Malerimpressionisten auch für die deutsche Wortkunst erobern. Er hat dann immer wieder versucht, in seiner Lyrik und Epik mit einer feinst differenzierten synästhetischen Farbengebung die koloristischen Wirkungen der zeitgenössischen Malerei, aber auch deren Licht- und Beleuchtungseffekte zu erzielen[1]). Selbst, wo er einmal häßliche Szenen und abstoßende Situationen mit kräftigem Realismus festhält, fehlt es nicht an Farben und Valeurs:

„In der anderen Ecke der Zimmertiefe ist Likse rückwärts über einen Stuhl gestürzt. Ihre Beine stehen gespreizt in die Luft nach der Zimmerdecke. Ihre gelben Waden schauen aus den schwarzen zurückgefallenen Kalikohosen. Das gelbe Gesicht der Chinesin steht verkehrt auf dem Fußboden und scheint wie eine leuchtende Lampe durch das dunkelblau getünchte Zimmer. Die blaue Jacke ist von der linken Brust gerissen. Der kleine Glaskopf einer Stecknadel blitzt neben der Brustwarze. Kaum ein einziger kleiner Blutstropfen sammelt sich langsam um den Stecknadelkopf und erstarrt zu einem winzigen roten Kreis" (III, 77 f.).

Wenn nun aber gar, wie in seiner einzigartigen Reiseschilderung, der „Geflügelten Erde" die im Sonnenlicht blinkende buntfarbige Märchenwelt des Orients die Sinne des Dichters gefangen nimmt, da steigert sich seine lebhafte Farbenfreude bis zu wahren Farbenräuschen. Man ertrinkt dann fast in Gold, wie etwa in der Schilderung der goldenen Shwe Dagon Pagode (V, 211 ff.), oder man schwimmt fast in Silber, wie auf der zauberhaften „Mondscheinfahrt um den Kandysee" auf Java (V, 262 ff.), oder es wird, wie in der Schilderung der „Fahrt zum See Biwa" (V, 402 ff.) das ganze Landschaftsbild entschlossen auf Rot

[1]) Vgl. dazu jetzt die ungedruckte Frankfurter Dissertation von Carl Mumm, Max Dauthendeys Sprache und Stil (1927). Die fleißige und ergebnisreiche Arbeit erschöpft freilich ihr Thema nicht. Sie behandelt es noch dazu außerhalb jedes Zusammenhanges mit seiner Weltanschauung und sieht den Dichter noch zu stark von der Seite des Impressionismus, zu wenig von der Literatur der Kriegs- und Nachkriegszeit her. L. Thon, Die Sprache des deutschen Impressionismus, München 1928, fußt, soweit D. in Frage kommt, auf den Ausführungen Mumms.

abgestimmt. Dann tritt zuweilen auch wieder eine Häufung von Farben, Farbkontrasten und Farbennuancen ein, die in Worte zu fassen, beinahe die attribuierende Phantasie des Dichters versagt. Es geht sicher nicht an, diese Farbensucht Dauthendeys einzig und allein von seiner impressionistischen Blickeinstellung aus zu erklären. Naumann hat mit Recht darauf hingewiesen, wie sich im Lebenswerk unsers Dichters der Übergang von der bloßen Farbenimpression zur Farbenvision vollzieht[1]. Man wird auch diesen aus innerer Schau gewonnenen und bis zu barocker Fülle gesteigerten Kolorismus Dauthendeys von seiner Weltanschauung nicht loslösen dürfen. Er wurde ihm ganz einfach schon durch die Idee vom festlichen Charakter unsers Daseins aufgedrängt. Wer, wie unser Dichter, mit der gehobenen Seelenverfassung, die von diesem Festlichkeitsgedanken gefordert wird, der Außenwelt entgegentritt, dem wird sie nie in leerem, ödem Grau oder fahlem Düster versinken, dem werden vielmehr die Farben zu leuchtenden Wimpeln werden, mit denen er das Leben ausschmückt und ausziert, um die beständige Feierstimmung darin zu betonen.

Mitten in der Hochblüte des konsequenten Naturalismus begann sich der werdende Dichter Dauthendey seine „neue Weltanschauung“ zu bilden. Und, daß seine Ideen gleich von Anfang an die Kraft besaßen, die herrschende Kunstrichtung aufzulockern und mit neuen triebkräftigen Keimen zu durchsetzen, das eben macht sie für jeden, der den geistigen Hintergrund des Literaturlebens um die Jahrhundertwende erfassen will, interessant und bedeutsam.

Im Ganzen stellt sich Dauthendeys Weltbild als eine Übergangserscheinung dar, in der sich neben zeitlich Bedingtem und durch Tradition Eingewurzeltem auch allerhand zukunftsträchtiges Neues findet. Die helle Schöpferfreude, von der seine Spekulation erfüllt ist, hat man wohl als ein Nachwehen Nietzscheschen Geistes anzusehen, und mit ihrem atomistischen Zuge zeigt sich diese Weltanschauung noch immer den naturwissenschaftlichen Theorien jener Tage stark verpflichtet. Aber der dem Dichter durch seinen Freund im bewußten oder unbewußten Anschluß an Fechner vermittelte Gedanke der Allbeseelung rief in seinem Denken sogleich ein lebhaftes metaphysisches Bedürfnis wach, das bereits auf die Geisteswelt des spätern Expressionismus hindeutet. Und mit dieser verbinden Dauthendey auch wieder die Folgerungen, die sich aus seiner Philosophie in e t h i s c h e r Hinsicht ergeben. Gegenüber Nietzsches Individualismus und Herrenmoral begünstigt die panpsychistische Idee eine kollektivistische Einstellung im weitesten Ausmaß

[1]) H. Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart, 1885—1923, Stuttgart 1923, S. 311.

und bedingt zugleich auch eine Steigerung des Schleiermacherschen Mitleidsbegriffs bis zu franziskanischen Auffassungsweisen. Alles das aber sind, wie wir wissen, auch schon Punkte aus dem spätern expressionistischen Weltanschauungs- und Kunstprogramm.

In ästhetischer Hinsicht bedeuten Dauthendeys Ideengänge eine entschiedene Absage an das konsequent naturalistische Prinzip, das Leben wirklichkeitsgetreu abzuschildern ohne jeden stilisierenden und komponierenden Zug, der die von einer durchgeistigtern Auffassung erwärmte seelische Teilnahme des Künstlers verraten könnte. Ganz im Gegensatz zu dieser Forderung wird hier hinter der äußern Schale das Pathos des Lebens als dessen letzter und tiefster Sinn erkannt, als Wesenskern aller im Wechsel von Licht und Schatten stehenden Erlebnisformen. Ohne darum gleich ekstatisch jedes Leid zur Tragik und jede Freude zur Wonne zu erhöhen, wird sich doch der Dichter, der einmal den Weltfestlichkeitsgedanken als leitendes Ideengut in sich aufgenommen hat, stets über dem Schauniveau einer naiv-naturalistischen Weltbetrachtung halten; er wird selbst auf seine wirklichkeitsstärkste Wiedergabe der Realität etwas von der ruhigen Weihestimmung abschatten lassen, aus der heraus er einmal das Leben als großes Fest begreift.

Besprechungen.

Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin 1926, Frankf. Verlagsanstalt.

Wilhelm Pinders Buch, den meisten unserer Leser gewiß schon bekannt, soll hier einer kritischen Betrachtung unterworfen werden, die einer hohen Wertschätzung entspricht.

Der Ausgangspunkt des Buches ist Zweifel an dem Begriff einer allein gültigen Zeit mit ihrem einheitlichen Fortschritt. Dieser Zweifel wird weder metaphysisch begründet, wie es im Anschluß an die Relativitätstheorie mehrfach, z. B. von Hermann Weyl versucht wurde, noch erkenntniskritisch oder erkenntnispsychologisch gesichert, etwa in der Art Simmels und Bergsons. Aus dem Mangel philosophischer Grundlegung erklärt es sich wohl, daß nicht scharf genug zwischen dem Zeitbegriff des Historikers und der empirischen Zeitvorstellung des erlebenden Menschen unterschieden wird. Pinder meint, alles einreihige Datieren von Kunstwerken sei deshalb unzulänglich, „weil ja jeder geschichtliche ‚Augenblick' von Menschen ganz verschiedener eigener Geschichtsdauer erlebt wird und für jeden etwas anderes bedeutet — auch eine andere Zeit!" Dieses individualistisch zersplitterte Zeiterleben ist aber gar nicht die Zeitlage, die sich in einem Kunstwerk spiegeln kann, und von der der Kunsthistoriker spricht. Denn die (relativ) einheitlichen Bedürfnisse und Auffassungen einer Zeit bilden sich trotz des verschiedenen Alters der innerhalb der Zeitstrecke sich bewegenden Einzelmenschen; wenn wir als Historiker von einer „Zeit" als von einer bestimmten Größe sprechen, so meinen wir eine Einheit, die zwar niemals in den Erlebnissen der Individuen, schon aber in ihren Leistungen und vor allem in der Begriffsbildung geschichtlicher Darstellung zu finden ist. Gelegentlich dringt das auch in dem vorliegenden Buche durch, denn sein Verfasser kennt als Problem „das Verhältnis des Gleichaltrigen zum Gleichzeitigen"; er gesteht also dem Gleichzeitigen einen besonderen Wert zu.

Immerhin gilt seine Teilnahme hauptsächlich jener Zusammenfassung von Einzelmenschen, die wir eine Generation zu nennen pflegen. „Nähenlage der Geburtszeit", so heißt es, „bedeutet auch (unbeschadet aller Qualitätsunterschiede) Nähenlage der Probleme, der inneren Ziele". „Es gibt Generationen von normalerweise einheitlichem Problemcharakter." „Es gibt in und unter den Zeiten die Stimmen der Generationen." Darin liegt viel Richtiges. Übrigens ist es nicht neu. Schon vor dreißig Jahren schrieb ich in dem Vorwort zu der „Geschichte der neueren deutschen Psychologie": „Die Zeitgrenzen habe ich nicht, wie es scheinen könnte, nach äußeren Merkmalen bestimmt, sondern nach dem Maßstab einer von innen abmessenden Vorstellung, nämlich dem der Generation. Verstehen wir unter Generation eine Gleichzeitigkeit und Gleichartigkeit von Individuen, deren Schaffungsperiode durch dieselben großen Tatsachen bedingt ist, so können wir in der Entwicklung der deutschen Psychologie vier Zeiträume unterscheiden ... innerhalb eines jeden solchen Ganzen ist ein höchster Punkt zu bemerken, der mit dem Reifwerden einer Generation zusammenfällt; dieser Punkt wird in der Darstellung besonders berücksichtigt, weil von ihm aus am besten das Gerüst des geistig-geschichtlichen Auf-

baus zu überblicken ist. Die Chronologie an sich vermag ich nicht als Grundsatz der Geschichtsschreibung anzuerkennen ..." In weitem Umfange stimme ich also mit Pinder überein, nur würde ich gern andere Umstände, namentlich die Bedingtheit des jeweiligen Geschlechts stärker betont sehen. Woher hat denn eine Generation ihren „einheitlichen Problemcharakter", da doch zur Zeit ihres Heranwachsens Künstler auf verschiedenen Altersstufen tätig und vorbildlich waren? Mit den einzelnen Künstlern und ihrer Zusammenfassung nach dem Gesichtspunkt des Geburtsjahres kommt der Kunsthistoriker nicht aus.

Nun wird das von Pinder auch nicht bestritten. Er sagt z. B. selber, daß es in der Kunst einen relativ stetigen europäischen Nationalcharakter gibt: China oder Indien stellen nicht eine höhere oder tiefere Stufe eines allgemein menschlichen Wesens dar, sondern ein anderes Wesen. Ebenso beständig sind Volks- und Stammeseigentümlichkeiten. Immerhin erscheint dem Verfasser eine Kunstgeschichte nach den Altersklassen der Künstler jedem anderen Verfahren überlegen, „weil wir hier näher an die Wurzeln des wirklichen Lebens gelangen" (was doch nicht ohne weiteres der Maßstab einer Kunstgeschichte ist), und weil hier der Begriff der geschichtlichen Zeit sich „in der fugierten Mehrstimmigkeit seiner Polyphonie klärt" (was sowohl sachlich wie sprachlich höchst anfechtbar ist). Verdeutlicht werden diese Sätze durch lehrreiche Beispiele. Manche davon dürften freilich beanstandet werden. „Leonardo schlägt alle Mitgeborenen durch seine besondere Art, Linien sich begegnen zu lassen. Diese verflochtene Linienbegegnung ist als solche auch das Problem Botticellis." Ähnliche Aussagen treten mit großer Bestimmtheit des öfteren auf und sind doch recht subjektiv.

In Pinders Buch folgt ein Exkurs über die Künste als Generationen. Da ich zu diesem Gegenstand bereits früher Grundsätzliches gesagt habe (Zeitschrift für Ästhetik XXI, S. 139), so erinnere ich nur an den Hauptgedanken in Pinders Ausführungen. Es verhalte sich doch so, meint er, daß man bei „salischer" Kunst mit Recht an Baukunst denkt, beim 13. Jahrhundert an Plastik, beim 15. Jahrhundert an Malerei. Die Tatsachen weisen auf „eine der Polyphonie der Generationen sehr vergleichbare Polyphonie der Künste selber, die Vorstellung ihres verschiedenen ‚Lebensalters' und eines dadurch gesetzmäßig bedingten (für u n s e r e Kultur gültigen) Wechsels in der Führerschaft." Die Künste sind also zum gleichen Zeitpunkt verschieden weit gealtert: heutzutage steht die symphonische Musik, d. h. die jüngste Kunst, im Vordergrunde, während die älteste bereits fehlt, nämlich die „als naiver künstlerischer Ausdruck wirksame Architektur." Steht dieser Satz in Übereinstimmung mit den Tatsachen? Ich muß es bezweifeln. Nur im allgemeinen kann ich dem Verfasser beipflichten, wenn er eine Abfolge der Reifezustände, einen Wechsel der Führerschaft lehrt. Von besonderem Wert scheinen mir die angeschlossenen Ausführungen über das Verhältnis der sprachfreien zu den sprachgebundenen Schöpfungen des Menschengeistes. Leider werden sie weder zur letzten Durchsichtigkeit gebracht noch in einem zwingenden Aufbau vorgeführt. Einzelnes darunter ist gut gesehen und anregend, z. B. die generations-geschichtliche Verwandtschaft von Hebbel und Wagner (1813); „auch der realistische Humor von Dickens (1812), von Reuter (1810) paßt vorzüglich in die Geburtslage zwischen Spitzweg-Daumier (1808, 1810) und Millet-Courbet (1814, 1819)." Solche Hinweise sind gewiß sehr dankenswert. Andere Gedanken hingegen leuchten mir keineswegs ein. Die bildende Kunst soll mit der Philosophie in einer Weise verbunden sein, die schon durch die Sprache angedeutet wird, nämlich durch die Worte „Weltanschauung" und „Anschauung der Welt". Welch ungeschicktes Spielen mit Worten! Seit hundert Jahren hat doch der Begriff Weltanschauung mit Anschaulichkeit nichts mehr zu tun. Lesen wir weiter: „Wenn Generationen Naturvorgänge der Geistesgeschichte sind, so ist durch-

aus denkbar, daß die theoretische Weltanschauung mit der formalen Anschauung der Welt zusammen geboren wird. In gewissen Zeiten mögen beide von einander wissen ... Das Sehen als psychophysisches Problem ist bewußtes Thema der artistischen Generation um 40. Ihr unmittelbarer Einleiter ist Manet. 32, im gleichen Jahre mit Manet, ist Wilhelm Wundt geboren, der Begründer der Psychophysik. Hier könnte man die Problemeinheit im Denken wie im Malen erkennen." Ohne auf die einzelnen Angaben einzugehen, die samt und sonders zu beanstanden wären, sei zur Hauptsache das eine gesagt: wenn Wundt das Sehen als psychophysisches Problem behandelt hat, so waren Gegenstand und Fragestellung etwas ganz anderes als das, was die französischen Künstlerästhetiker interessierte; es gibt hier schlechterdings keine Ähnlichkeit und keine Vergleichbarkeit. Ebenso seltsam ist die Parallele zwischen Watteau und Berkeley: das Lebensgefühl des einen ist ja von dem des anderen durch Welten getrennt, wovon sich der Verfasser leicht hätte überzeugen können, wenn er etwas mehr von und über Berkeley gelesen hätte als das Kapitel in Schweglers Abriß der Philosophiegeschichte. Schließlich möchte ich wissen, worauf sich die Behauptung stützt, daß Herbart sich „mit den Dichtern und Malern der Frühromantik in Generations-, Stimmungs-, Problemeinheit" befunden habe.

Zum Schluß weise ich auf einen Gedankengang hin, der uns besonders angeht. Für einen uns allen vertrauten Gegensatz hat Pinder den Ausdruck: Ja oder Nein zur Bedingtheit, und als Grundmöglichkeiten der Verwirklichung nennt er: Form als Hingabe und Form als Auferlegung. „Wer sich der Erscheinungswelt hingibt, bejaht die Bedingtheit; wer feste Symbole gegen sie setzt — das Gesetzte als Gesetz — möchte sie verneinen." Kunstgeschichte ist (nicht einfach Geschichte des Sehens, sondern) die rhythmische „Bewegung unseres Schaffensdranges zwischen dem Ja und dem Nein zur Bedingtheit".

Das Buch im ganzen ist mit leicht laufender Feder geschrieben: zufällige Einzelkenntnisse werden aphoristisch eingestreut, zufällige Assoziationen unbekümmert ausgesprochen; zahlreich finden sich lehrhafte, sozusagen philosophische Allgemeinheiten. Ich könnte mir denken, daß bei einer Neubearbeitung etwas ungewöhnlich Beträchtliches herauskommt. Übrigens ist das Buch schon jetzt gut, weil es stark persönlich ist.

Berlin. Max Dessoir.

Albert Riemann, Die Ästhetik A. G. Baumgartens unter besonderer Berücksichtigung der Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus nebst einer Übersetzung dieser Schrift. Halle 1928, Niemeyer. 146 S. (Bausteine zur Geschichte d. deutsch. Literatur, hrsggb. v. F. Saran, Bd. XXI.)

R. gibt ein sorgfältiges Referat von dem Inhalt der Meditationes und zieht von hier aus die Verbindungslinien zu der Fragment gebliebenen Ästhetik, die in allem wesentlichen in der Magister-Arbeit vorgebildet ist. Die Ansatzpunkte der von Baumgarten geschaffenen Theorie in der Leibniz-Wolffschen Philosophie, die Beziehungen zu den Franzosen, den Schweizern und der deutschen Kunsttheorie werden richtig aufgewiesen. Die bessere Würdigung Baumgartens, die sich in der neueren Literatur vor allem mit A. Bäumlers Buch durchgesetzt hat, findet sich auch hier, ohne daß der Verf. wesentlich neue Gesichtspunkte geltend zu machen hätte. Wie die meisten seiner Vorgänger läßt R. bei der Aufzählung der bedeutenden Einflüsse die unmittelbare Wirkung der antiken Kunsttheorie außer Acht. Es ist doch wohl nicht nur stilgeschichtlich, sondern auch problemgeschichtlich bedeutsam, daß B. seine Sätze immer wieder mit Zitaten aus der Horazischen ars poetica belegt. Aus ihr stammt ein guter Teil seiner künstlerischen Einsichten.

Man wird es begrüßen, daß der Verfasser die im Original nicht jedem zugänglichen Meditationes verdeutscht beigefügt hat. Die Übersetzung ist lesbar und zuverlässig. Für die Wiedergabe der Kunstausdrücke sind in glücklicher Weise die Übersetzungen in Wolffs „Vernünftigen Gedanken ..." verwendet (z. B. Witz für ingenium). Einige Lese- oder Übersetzungsfehler scheinen auf Druckfehler des zugrunde gelegten Exemplars der Meditationes zurückzugehen (z. B. § 9 Scholion „gefährliche Liebschaften" für „Besingung von Liebschaften"; R. scheint zu lesen: ad cavendos statt canendos amores). Eine bedeutendere Entstellung des Sinnes ergibt sich nur in § 42. R.: „Das verworrene Erkennen einer Vorstellung ist für das Gedächtnis sensitiv. Es ist daher sensitiv, § 3, und poetisch, § 12." Das gibt schon deshalb keinen Sinn, weil die erste Folgerung nicht eine bloße Wiederholung der einen Prämisse sein kann. Es muß heißen: Das verworrene Wiedererkennen einer Vorstellung ist Sache des sensitiven Gedächtnisses. Es ist daher sensitiv, § 3, und poetisch, § 12. (Confusa repraesentationis recognitio est memoriae sensitivae, hinc sensitiva § 3 und poetica § 12.) An einigen Stellen leidet die Deutlichkeit der logischen Struktur unter der unvermeidlichen Zerlegung der lateinischen Perioden in kürzere Hauptsätze.

Berlin. Helmut Kuhn.

Josef Heller, Solgers Philosophie der ironischen Dialektik. Berlin 1928. Verlag von Reuther und Reichard. 212 S.

Das Schicksal der philosophischen Leistung Solgers ist ein eigentümliches gewesen. Bei Lebzeiten des Denkers wurde sie von Fichte, Schelling und Hegel stark in den Schatten gerückt und später — in den Philosophiegeschichten zumal — ebensowenig gerecht eingeschätzt; ja, man glaubte, sie „kurz abmachen" oder gar überhaupt nicht erwähnen zu dürfen. Dabei war Solger ein spekulativ hoch begabter Kopf, dessen eigenwillige Gedanken näher kennen zu lernen entschieden sich lohnt. Hellers Buch ist das erste, welches sich dieser — wie zugegeben werden muß — harten und dornigen Aufgabe mit wirklichem Erfolg unterzieht. Galt es doch, die in Einzelschriften und Briefen Solgers mehr oder weniger verstreuten Gedanken in eine stichhaltige systematische Ordnung zu bringen. Daß Solger selbst ein solches System nicht schriftlich niederzulegen vermochte (sachlich ist es unbedingt vorhanden), gehört wohl mit zu den Hauptgründen seiner philosophischen Wirkungsenge. Man muß z. B. das Gespräch „Erwin" gelesen und sich entsetzt haben über die ungewöhnlich umständliche Ausdrucksweise des Denkers, um die Hellersche Arbeit vollauf würdigen zu können. Hellers Buch bietet außerdem eine scharf formulierte Darstellung der philosophischen Problemlage des sog. spekulativen Idealismus, dessen Grundfragen durchaus die Solgerschen sind, nur, daß Solger z. T. neue Antworten gefunden hat.

Zur Charakteristik der Solgerschen Philosophie ist nun zu bemerken, daß wir es hier mit einem hervorragend abstrakten Gedankenkunstwerk zu tun haben; Solger besitzt aber für den Gehalt sogar noch der lebenfernsten Begriffe ein hochempfindsames, sehr zu bewunderndes Einfühlungsvermögen!

Das Hauptproblem der Solgerschen Philosophie ist dasjenige von der Einheit der individuellen Erscheinungen mit dem Allgemeinen (den Begriffen *in* den Erscheinungen), und er sucht wie Fichte, Schelling und Hegel nach einem ontologisch-logischen Prinzip, das den genannten Grundgegensatz in sich aufheben könnte. Er findet es im (absoluten) *Selbstbewußtsein*, der höchsten Einheit unseres Erkennens, die als Einheit durchaus über der Subjekt-Objekt-Spaltung steht. Es handelt sich bei diesem „Selbstbewußtsein" wohlgemerkt nicht um das empirische, sondern um das in den Erkenntnisakten des empirischen Subjekts als Einheitsfaktor

sich auswirkende Bewußtsein überhaupt, das zugleich das absolute Sein ist (ein wirkliches Bewußt-Sein). Solger gibt nun mit einer kühnen Wendung eine religiös-romantische Deutung der Tatsache, daß alle Vernunfthandlungen der zeitüberhobenen Einheit des Geistes entstammen: sie sei das Zeichen einer Offenbarung des Ewigen im menschlichen Selbstbewußtsein, welches damit in seiner empirischen Nichtigkeit erkannt werde, denn das überzeitliche Prinzip der absoluten Einheit ist die Voraussetzung alles Erkennens und damit sowohl des erkennenden empirischen Ichs als auch des Erkannten. Erkennen und Erkanntes, Denken und Sein sind weiter nichts als Momente des Absoluten, die freilich (im Gegensatz zu Schelling!) nicht „identisch" sind, sondern in einer ewigen dialektischen Korrelation stehen. Das „Sein" ist bei Solger nämlich keineswegs allgemeiner Natur (und das Individuelle nur „quantitative Differenz"), sondern gerade der Inbegriff des Besonderen. Somit muß zwischen ihm und dem „Allgemeinen" ein ständiger Gegensatz bestehen. Das Denken nun ist es, welches das Allgemeine setzt und das Besondere in den Brennstrahl der transzendenten Einheit rückt. Anders als durch Ideen kommen wir aber nach Solger jener Einheit nicht näher. Die Idee des Wahren offenbart die ewige Einheit in der Richtung vom Besonderen zum Allgemeinen. Die Idee des Guten verwirklicht sie in der umgekehrten Richtung: vom Allgemeinen zum Besonderen. Beide Richtungen sind „Bewegungen" nur für das empirische Ich; im absoluten Selbstbewußtsein sind sie aufgehoben, „vernichtet". Darin besteht das Wesen der Dialektik des Absoluten. Die Idee des Schönen nimmt eine Mittelstellung ein: sie löst die Erscheinungswelt nicht ins Denken des Allgemeinen auf, sondern stellt vielmehr das Allgemeine im Besonderen, das Wesen in der Erscheinung dar. Auch vom Guten unterscheidet sich das Schöne. Das Gute tendiert zwar zum Besonderen, zur „Wirklichkeit", denn es will ein allgemeingültiges Sollen in sie überführen, aber es erreicht niemals die vollendete Verschmelzung der Idee mit der Wirklichkeit.

Das Gebiet der Idee des Schönen stellt somit ein Reich zwischen dem Wahren und dem Guten dar. Mit äußerster Kürze formuliert: Denken des Seins = Idee des Wahren. Seinsollen des Denkens (d. h. der Vernunft) = Idee des Guten. Einheit des Denkens und Seins in der Erscheinung = Idee des Schönen. Sie wird erfaßt durch das Organ der schöpferischen Phantasie, die das Unbewußte mit dem klarsten Bewußtsein vereinigt. Damit hätte Solger, wie es scheinen könnte, ähnlich wie Schelling die Ästhetik zum Hauptteil der Philosophie gemacht und ihr den Primat zuerkannt. Das ist in Wahrheit nicht der Fall. Das Ästhetische ist für Solger durchaus keine größere Offenbarung des Absoluten als es die anderen Offenbarungsformen sind. Sein Positives (daß es nämlich die Idee in vollkommener Verschmelzung mit der Anschauung, der Erscheinung, zeigt) ist auch sein Negatives, weil es die Idee nur in der Erscheinung darbietet.

Wie bestimmt nun Solger im einzelnen das Wesen der Schönheit? Von der objektiven Seite her als Einheit von Idee und Erscheinung, Einfachem und Mannigfaltigem, Einem und Besonderem. Von der subjektiven Seite her als harmonisches Zusammenspiel aller seelischen Kräfte, die mit dem Gegenstande ihrer Lust verschmelzen. Sein und Selbstbewußtsein sind im Schönen eins; daher kann die Idee des Schönen nicht in der Wirklichkeit allein erkannt werden, sondern nur vom Standpunkte des Bewußtseins aus. Es gibt nach Solger kein Naturschönes, wie es auch kein Naturrecht gibt (Recht gibt es nur im Staat, geschaffen vom Bewußtsein). Da, wo wir die Natur als schön betrachten, sehen wir sie als Offenbarung des (göttlichen) Selbstbewußtseins, als das Kunstwerk Gottes, an. Die Dinge erscheinen „beseelt" und voller „Geist", dadurch gewinnen sie eine symbolische Be-

ziehung zum Menschenbewußtsein und wirken als „schön“. Der metaphysische Ort der Schönheit ist also für Solger die Verschmelzung, das In-Eins, von Ding und Selbstbewußtsein. Für Schelling war er die transzendente Welt der „ewigen Begriffe“, die von den Dingen mehr oder weniger vollkommen „abgebildet“ werden. Obwohl sich nun Solger von seinem Standpunkt aus gegen Schelling, also gegen das Dazwischentreten der Ideen beim Erlebnis des Schönen wendet, vertritt er doch wieder ähnliche Gedanken, wenn er sagt, das Schöne (im engeren Sinn, als Gegensatz zum Erhabenen) werde von der Erscheinung her erkannt, in welcher die Idee gefunden werde, das Erhabene dagegen werde von der Idee aus erkannt und auf die Erscheinung bezogen. Das Erhabene erscheint damit (dynamisch) als Wirkung eines höheren Prinzips (Übergang der Idee in die Wirklichkeit), das Schöne (statisch) als innere, ruhende Einheit von Idee und Wirklichkeit. Der tatsächliche Gegensatz zu Schelling besteht u. E. darin, daß Schelling den Ideen als solchen die höchste Schönheit zuerkennt, während sie für Solger einzig und allein in der Erscheinung Schönheit schaffen. — In enger Verbindung mit den Begriffen des Schönen und Erhabenen stehen bei Solger die Begriffe Symbol und Allegorie, vielleicht die wichtigsten seiner Ästhetik. Das Symbol ist die Idee in ihrer Erscheinung; es ist das, was es bedeutet: ein bedeutsames Wirkliches und die Bedeutung als Wirkliches. Da nun, wo wir das Symbol als (restlos erfüllende und erfüllte) Wirklichkeit der Idee auffassen, liegt das Symbol im engeren Sinne vor. Da hingegen, wo die Idee noch nicht gänzlich in die Erscheinung aufgegangen ist, haben wir es mit der Allegorie zu tun. Da diese also die Idee nicht völlig in der Form der Anschauung vorweist, ist ihr Genuß ein mehr bewußter, gedanklicher. Der Gegensatz „Symbolisch—Allegorisch“ bestimmt die gesamte Solgersche Kunstbetrachtung; Kunstwerk und Kunstgeschichte, die einzelnen Künste und das künstlerische Schaffen werden von hier aus unterschieden. Daß Solger damit einen gewissen Einfluß zumal auf Hegel geübt hat, ist unschwer zu erkennen.

Das Verhältnis von Idee und Erscheinung bestimmt auch Solgers Begriff der Ironie. Die unendliche und ewige Idee geht (notwendigerweise) in die Erscheinung ein, aber diese als endlich und vergänglich geht (ebenso notwendig) zu Grunde und mit ihr die Idee in ihrer endlichen Verwirklichung, in der sie sozusagen ihre Entelechie erreicht (keineswegs also — wie in der neuplatonischen Mystik — stofflich getrübt wird), sodaß das Bestehenbleiben der Idee „an sich“ nicht viel mehr ist als ein Trost. Dieser „dialektische“ Widerspruch ist von tragisch-ironischer Art. Solgers Ironiebegriff ist ein objektiv-metaphysischer, kein subjektiv-psychologischer wie es derjenige Friedrich Schlegels (im Grunde) ist, der das endliche Ich dadurch zum All-Ich zu erweitern hoffte, daß er alle jeweiligen Ichinhalte ironisch vernichtete, um so zur „progressiven“ Annäherung an das Absolute zu gelangen. — Keiner weiß nach Solger mehr als der Künstler um die tragische Ironie, keiner erlebt mehr als er das Zunichtewerden der Idee in der empirischen Form (in der Welt wie im Kunstwerk). Seine bejahende Begeisterung ist daher mit einem erschütternden Gefühl der Verneinung verbunden, die Solger „künstlerische Ironie“ nennt.

Wir sehen in diesem Begriff der Ironie das Interessanteste und Wertvollste des Solgerschen Gedankenwerks, denn er ist in einem sehr tiefen Sinne „deutsch“ zu nennen. Gleicht doch ihm zufolge der künstlerische Mensch recht eigentlich der Dürerschen Melancholie, die, das Reich der ewigen Idee wohl schauend, in tragisch wehmütigem Verzicht die Hände sinken läßt, da ihr keine Hoffnung bleibt, das Geschaute im Hier und Jetzt endgültig zu bannen.

Berlin. Hans Kern.

Ferdinand Noack, Eleusis. Die baugeschichtliche Entwicklung des Heiligtums. Aufnahmen und Untersuchungen. Mit Beiträgen von J. Kirchner, A. Körte und A. K. Orlandos. Berlin 1927, de Gruyter. X, 333 S. 112 Abb. 44 Taf. in Mappe.

Ein Berichterstatter bezeichnete dieses Werk etwas voreilig als die Lebensarbeit des Verfassers: solche Überschwänglichkeiten sind doch eigentlich garnicht freundlich, oder ist das gar Ärger über die 20 Jahre währende Arbeit? Ein anderer, selbst nicht Architekt, attestiert ihm die volle Kompetenz des Baufachmannes. Als Architekt würdige ich die Leistung vermutlich sogar höher als der freigebige Rezensent, auch wenn ich zugleich meine grundsätzliche Ansicht ausspreche: im Normalfalle ließen sich die 5 Jahre Architekturstudium von der Entstehungszeit des Buches ohne Zeitverlust einsparen, und sie wären sogar für diese Arbeit von Nutzen gewesen, ebenso für folgende Arbeiten. Das Buch hätte schätzungsweise ein Viertel seines Umfanges eingebüßt. Es ist nicht richtig, daß ein Werk, das sich überwiegend an Sprach- und Kunsthistoriker wendet, einer umständlichen Ausdrucksweise bedarf, um verständlich zu sein. Eine knappe und technisch korrekte Abfassung bleibt auch dem Nichtfachmann klar und würde manchen Leser dieser Zeitschrift bewegen, dieses Buch selbst in die Hand zu nehmen. Dafür will ich nichts gegen die Ausstattung einwenden, die den meisten der bisherigen Rezensenten nicht behagt, weil sie zu dürftig sei. Ein unzerreißbares Bilderbuch brauchen seine Leser ja nicht mehr, und ich freue mich, wenn die Abkehr von Luxuspublikationen weitere Anhänger findet, wozu Th. Wiegand seit Magnesia und Priene das beste Beispiel gegeben hat.

Der Verfasser weist nach, daß die eleusinische Kultanlage sich unabhängig von irgend welchen Urkulten, aber auch später als die immerhin vorhandenen ältesten Siedelungsspuren entwickelt hat. Erst im 8. Jahrhundert entsteht die erste kleine Terrasse, die im 7. erweitert wird und schon ein Telesterion trägt. Der Raum gestattet nicht, mit dem Verfasser die historische Entwicklung zu verfolgen und die vielen Einzelfragen zu behandeln; ich verzichte umso leichter darauf, als dazu eine Nachprüfung am Ort nötig wäre, die ich mir versagen muß. Ergänzungen verdanken wir besonders W. Wrede (Gnomon 1928, 548 ff.), der schon in der „blauen“ Periode des 7. Jh. (Tafel 14) eine längere Entwicklung feststellt. An der östlichen Terrassenspitze zeigen auch Noacks Aufnahmen verschiedene Überbauungen, von denen erst die jüngste mit dem Zwingertor B 4 zusammenhängt. Daraus möchte ich folgern, daß zum Altbau nur die eigentliche Terrassenmauer gehört, die Befestigung aber erst nach der Eroberung durch Athen hinzutrat, als Eleusis Grenzfestung wurde. Dann halte ich für berechtigt Wredes Bedenken gegen den Anschluß einer archaischen Stadtmauer C 9—C 11 an das Tor in der Weise, wie Noack ihn Abb. 13, 14 zeigt. Der östliche Doppelpfeiler scheint jünger zu sein, und die entsprechende Säule ist wohl von ihrem Platz verschoben worden, als die Hausmauer entstand. Zur Klarstellung brauchten wir einen Überblick über den Verlauf der ganzen Stadtmauer, die noch nicht untersucht ist. Wozu hat das Heiligtum überhaupt ein verteidigungsfähiges Diateichisma D 2—D 6? Hier wäre die Frage zu klären, ob die Befestigung des Telesterions nicht nur eine Erweiterung der anstoßenden Felsakropole ist, die erst im 5. Jh. zu einem Stadtkyklos ausgedehnt wurde. Noack hat seine Aufgabe zu sehr auf das Telesterion selbst beschränkt und daher zu seinem Nachteil manche Folgerungen übersehen. — Die Stelle des Tores nehmen die Getreidespeicher des späten 5. Jh. ein (Taf. 16). Es überzeugt wenig, daß sie weichen mußten, als das philonische Prostoon gebaut wurde, während doch im Süden die

Mauer M—M 1 dem iktinischen Entwurf angehören soll, obwohl sie ganz dicht an die Ecke P 1 des Hallenfundaments herantritt. Verständlicher wäre, daß sowohl diese Mauer wie auch die Speicher erst möglich wurden, als man den Entwurf einschränkte; keine der Anlagen störte die philonische Halle, sondern die Erweiterung des Bezirkes nach Süden diente strategischen Bedürfnissen oder für Nebenbauten. Daß die Speicher damals aufgegeben wären, ist eigentlich weder bezeugt noch notwendig.

Trotz der Fülle des Neuen bilden die einleitenden Kapitel und die Anhänge nur das Beiwerk zum Kern, der Darlegung der Gestalt des Mysterientempels im 5. Jh. Wir sollten bisher glauben, daß Kimon den kleineren Tempel des Peisistratos zu einem Saal von doppelter Länge bei gleicher Breite umgeschaffen und Iktinos einen zweiten Saal von der gleichen Größe südlich angefügt hätte, worauf im 4. Jh. dieses Doppelgebilde rein äußerlich durch die Vorhalle Philons verbunden worden wäre, und daß erst die Antoninen 500 Jahre später einen einheitlichen Saalbau an seiner Stelle errichtet hätten. Noack sah, daß es sich im 5. Jh. nicht lediglich um Stückwerk und Notbauten handelt, sondern daß um eine große und einheitliche Lösung gerungen wird: der alte Mysteriensaal soll auf das Vierfache der bisherigen Größe gebracht werden. Die Konzeption des Gedankens gebührt dem Baumeister Kimons, der bereits mit den gewaltigen Felsarbeiten begann, um dem Gelände den erforderlichen Platz abzuzwingen. Er plante einen Saal mit 49 Stützen (Abb. 47), von denen 9 ziemlich gleichmäßig in den Bereich des alten Saales fielen. Diese muß er auch ausgeführt haben, was Noack nicht näher erläutert: drei standen auf den Türschwellen der Front, drei andere auf der Flucht der Rückwand, die niedergelegt worden war. Zwischen ihnen mußte eine provisorische Wand gebaut werden, und damit war ein behelfsmäßiger Bau gewonnen, der ohne Mühe zu dem großen Saal gezogen werden konnte, wenn er genügend weit gediehen war. Die beiden letzten Reihen der Stützen sind an der Bergseite in der vollen Breite des Saales vorbereitet (Taf. 3), und damit ist der Umfang des Entwurfs bewiesen. Allein die Ausführung stockte noch rund 50 Jahre. — Die andere wichtige Erkenntnis gibt uns den Entwurf des Parthenonbaumeisters Iktinos, dem man bisher nur die linke Hälfte zuschreiben wollte. Freilich hat er nur hier die Fundamente seiner Säulen gebaut, aber auf ihn geht ferner noch der Aufbau der Frontwand in der Flucht der pisistratischen Vorhalle und der Seitenwände in nicht zu bestimmender Höhe, dazu aber noch das Fundament einer gewaltigen Ringhalle zurück, welche den Saal von drei Seiten umfassen und breite Treppen zur rückwärtigen Felsterrasse enthalten sollte, die dem Saal als hintere Halle diente (Taf. 9). Für die Kühnheit des Architekten spricht mehr noch als die Erweiterung des Plans die wahrhaft großzügige Innenteilung, die sich mit nur 20 Stützen in Abständen bis zu 10 m begnügte. Noack lehrt uns hier den Pulsschlag der attischen Größe im Gedankenflug eines der größten Künstler Athens spüren, aber wir sehen auch hier wieder, wie die beschränkten Verhältnisse selbst dieser Stadt die Verwirklichung der Pläne durchkreuzte. Iktinos mußte zurücktreten, und seinen Nachfolgern fehlte der Mut zur Durchführung. — Die dritte große Entdeckung Noacks ist die Erkenntnis, daß der Bau nicht schlechthin bis in die spätrömische Zeit liegen blieb, sondern schon bald zu einem provisorischen Abschluß gebracht wurde: wenn man auch zur Polystylie zurückkehrte, so entstand doch ein Saal, den Plutarch mit Recht zu den perikleischen Herrlichkeiten zählen durfte. Nach weiteren 100 Jahren ist dann noch die Schmuckhalle, das philonische Prostoon, nach längerer Bauzeit vollendet worden, allerdings nur in alter Weise an der Front (Taf. 17). Die antoninische Zeit brachte nach einem vernichtenden Brand nur die genaue Wiederherstellung dieses Baubestandes.

Plutarch nennt die drei Baumeister der spätperikleischen Zeit und berichtet, daß Koroibos die unteren Säulen mit ihren Balken, Metagenes ein Diazosma und die oberen Säulen aufrichteten, Xenokles aber das Opaion über dem Anaktoron erbaute. Von der Deutung der Ausdrücke Anaktoron, Diazosma und Opaion hängt für uns die Möglichkeit ab, die innere Einrichtung des Saales und den Gang der Mysterienfeier zu verstehen. Nach Noack bestände das Anaktoron aus den beiden mittelsten Feldern bei Iktinos und ebenso des später ausgeführten Entwurfs, umgeben von 6 Säulen und hervorgehoben durch ein Holzpodium für den Priester, um es zu sagen, etwa wie der Ring einer Boxerveranstaltung. Das Opaion aber wäre ein Deckenlicht im Umfang des Anaktoron, durch welches zur Schlußfeier das Morgenlicht eingelassen werden konnte: eingedeckt mit durchbrochenen Ziegeln, in der Verschalung durch große Lucken geschlossen (Abb. 72) und bis zum Fußboden mit Vorhängen verhüllt, die bei dem Lichteffekt nach oben gezogen wurden. Das Diazosma wiederum wäre eine Empore von den Wänden bis zu den ersten Säulen in der Höhe der Felsterrasse und von da zugänglich. Dagegen läßt sich Einiges einwenden. Eine Empore ist z. B. im Iktinosbau durch die großen Spannweiten unmöglich gemacht, wie E. Fiechter (Phil. Wochenschr. 1928, 997) bemerkt; er schlägt dafür die Felsterrasse selbst vor, was recht erwägenswert ist. Auch der Peisistratosbau konnte keine Emporen haben, da er im Inneren jonische Säulen hatte (so ganz sicher gegen O. Rubensohn, Gött. Gel. Anz. 1928, 504, da die Inschrift IG^2, 313/4 als Herkunft des Altmaterials eindeutig den Tempel nennt). Bei einer Saalhöhe von etwa 7 m kann an eine Unterteilung überhaupt nicht gedacht werden (S. 63), es genügen vielmehr jonische Säulen von 70 cm Stärke. Daher dürfte auch der kimonische Zwischenentwurf keine Emporen vorgesehen haben, sondern frühestens erst der von Koroibos, aber man kann sagen, daß sie eigentlich zwecklos wären, da nur die ersten Reihen der Besucher die Vorgänge des Mysterienspieles beobachten könnten. Etwa steil ansteigende Stufen würden wieder nicht zur Felsterrasse stimmen. Diazosma kann nach Fiechter bloß einen schmalen Umgang, dann wohl nur längs der Wand, bedeuten, oder eine Art Fries. Das Anaktoron aber würde lediglich eine symbolische Raumbezeichnung der Mitte sein, da positive Spuren für ein Holzpodium fehlen: wir wissen, daß man im Altertum zu solchen Zwecken immer Pfostenlöcher und andere Bettungen vorzusehen pflegte. Ferner müßte, entgegen dem altertümlichen Wortsinn, der Begriff erst von Iktinos geschaffen worden sein, da beide früheren Zustände je eine Säule in der Mitte hatten, wodurch eine allgemein sichtbare Aktion des Priesters hier unmöglich gemacht wird. Daher müssen wir uns doch entschließen, mit Anaktoren den ganzen Bau zu bezeichnen; dann aber bedeutet Opaion nicht die Dachöffnung, sondern das ganze Dach mit der Öffnung, die allerdings nicht fehlen darf. Nur wird sie nicht in einem Lichtsieb aus Lochziegel bestanden haben. Denn die Kontinuität des Kultus erfordert auch für den Peisistratosbau ein Opaion, und von ihm waren ja 1750 unbeschädigte Ziegelpaare erhalten, was gegenüber einem Gesamtbedarf von 2100 Paaren wirklich keine allzu geringe Zahl ist (S. 68). Im Gegenteil, das Opaion mußte mit 4 Deckenfelder von 36 ein Neuntel der Dachfläche umfassen, und dann sind bereits mehr Vollziegel als erforderlich vorhanden. Wir müssen folgern, daß das Dach normal gedeckt war, daß man einmal jährlich zu den Mysterien die Mitte des Daches abdeckte und ein Hypaithron herstellte. Dazu konnte ein starker Rahmen als Begrenzung in der Dachfläche gelegen haben, und auch die umständlichen Klappluken sind entbehrlich. wenn außerdem noch Vorhänge gebraucht wurden. Sie sind zwar nicht überliefert, aber doch das Einfachste, nur daß wir sie horizontal in der Deckenhöhe spannen müssen. Denn der vertikale Lichtschacht, den Noack S. 226 vorschlägt, würde wohl das „große Licht" auf den Priester konzentrieren,

zerstört aber bis dahin die ganze Nacht den einheitlichen Raum und verhindert damit eine gemeinsame Feier. Plutarch berichtet eben nicht von Spitzenleistungen der drei sich ablösenden Baumeister, sondern lediglich von Bauabschnitten.

Zur Wiederherstellung des iktinischen Entwurfes Taf. 9/10 ist zu sagen, daß das Zwischengebälk im Innern nicht durchgelaufen sein kann, weil sonst die immerhin 6 m hohen oberen Säulen auf Holz stehen müßten. Für den perikleischen Bau lehnt Noack selbst das S. 183 ab, nur wird die Schwierigkeit nicht durch Holzsäulen oben beseitigt, sondern durch quadrate Steinblöcke zwischen den Säulen, die an den Seiten Nester für die Balkenköpfe haben. Abb. 68 bestimmt die Höhe des perikleischen Rumpfbaues ganz richtig nach der Felsterrasse und der späteren philonischen Halle. Allein dann ist die Wiederherstellung der Iktinoshalle Taf. 10 abwegig: um deren Höhe zu finden, müssen wir an den Traufseiten der Dachlinie über die Breite der geplanten Ringhalle fortsetzen, wodurch sie fast 2 m niedriger und die Säulen nur etwa 10,5 m hoch werden. Mit anderen Worten, Noack hat das Dach viel zu hoch angenommen, da die Sparren wie bei jedem anderen Tempel unmittelbar auf der Cellamauer zu ruhen haben, die eben höher geführt wird als die Peristase. Dadurch wird die Deckenkonstruktion viel leichter; möglicherweise muß aber die Fronthalle darum mehr als 16 Säulenjoche gehabt haben.

Ich hoffe nicht mißverstanden zu werden, wenn der begrenzte Raum mich gezwungen hat, mehr auf meine abweichende Ansichten einzugehen, als das Positive in Noacks Arbeit hervorzuheben. Dazu reicht der Raum erst recht nicht und es wäre mir zu schwer gefallen, den hoffnungslosen Versuch zu machen, anstatt den Lesern zu zeigen, daß so groß angelegte und gelungene Arbeiten nicht abschließend sein sollen und wollen, sondern der Erforschung neuen Antrieb geben müssen. Ich stehe daher nicht an zu erklären, daß das neue Werk uns nicht allein den großen Künstler Iktinos näher gebracht hat, sondern auch den großen Forscher Noack.

Rom. Armin von Gerkan.

Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Der IV. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft findet Anfang Oktober 1930 in Hamburg statt. Das im Mittelpunkt stehende Problem, um das sich die Verhandlungen gruppieren werden, ist das der Gestaltung von Raum und Zeit in der Kunst. Die Einteilung ist vorläufig folgendermaßen gedacht: an erster Stelle soll in 3 Vorträgen die philosophische Problematik von Raum und Zeit behandelt werden. Es ist bereits ein Vortrag von Prof. Ernst Cassirer über „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum" und ein anderer Vortrag von Prof. Albert Görland über „Die Modi der Zeit als stilbildende Faktoren" vorgesehen. Dann folgen 3 psychologische Vorträge über Raum und Zeit in der Kunst des Kindes, der Primitiven und der Geisteskranken. Drei weitere Vorträge sollen das Raum- und Zeitproblem in der bildenden Kunst behandeln, ebenso viele dasselbe Thema im Hinblick auf die Dichtung und die Musik. Im Anschluß an die Veranstaltungen des Kongresses wird Prof. Georg Anschütz eine Ausstellung von Bildmaterial zu seinen synästhetischen Forschungen veranstalten. Ferner wird in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg der Leiter der Bibliothek Prof. Aby Warburg über das „Transitorische" sprechen. Außer den genannten Themen sind noch 3 Vorträge über allgemeine Fragen im Zusammenhang mit den Kongreßverhandlungen geplant. — Anfragen, den Kongreß betreffend, sind zu richten an den Schriftführer des Hamburger Ortsausschusses, Privatdozent Dr. Hermann Noack, Hamburg 39, Gryphiusstraße 3.

Schriftenverzeichnis für 1928.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

a) Geschichte.

Frost, Walter, Hegels Ästhetik. Die bedeutendste Kunstphilosophie der neueren Zeit in ihrer Beziehung zum modernen Menschen. München: E. Reinhardt (121 S.) 8°.

Goldstein, M., Grundzüge der aristotelischen Ästhetik. Grauhumorului: J. Wusyk (121 S.). 8°. 3 M.

Heller, Joseph Elias, Solgers Philosophie der ironischen Dialektik. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen und spekulativ-idealistischen Philosophie. Doktordissertation, Berlin.

Jacobi, Hermann, Zur Frühgeschichte der indischen Poetik. Aus Sitzungsbericht d. preuß. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 31 1928 Berlin, Verlag d. Akad. d. Wiss. (17 S.) 4°. 1 M.

Kern, Marie, Daniel Georg Morhof. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literaturschreibung im 17. Jahrhundert. Leipzig: O. Harrassowitz (V, V, 101 S.). 8°. Freiburg, philos. Diss. von 1928. 6 M.

Knittermeyer, Hinrich, Schelling und die Romantische Schule. Mit 1 Titel-Bildnis Schellings. München: E. Reinhardt (482 S.). 8° = Geschichte der Philosophie in Einzeldarstellungen. Abt. 7. Die Philosophie der neuesten Zeit I. Bd. 30/31. 12 M., Lw. 14 M.

Koch, Franz, Lessing und der Irrationalismus. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 6. Jahrg. Heft 1.

Lichtenstein, Ernst, Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte VI. Bd. Heft 3.

Ludwig, Ernst, Die ästhetischen Anschauungen in Webers „Demokrit". Ein Beitrag zur Geschichte d. Theorie d. Lächerlichen. Giessen: v. Münchowsche Univ.-Druckerei (120 S.). gr. 8° = Giessener Beiträge zur deutschen Philologie. 21. 5.50 M.

Lutz, Hans, Schillers Anschauungen von Kultur und Natur. Berlin: E. Ebering (VIII, 299 S.). gr. 8° = Germanische Studien. H. 60. nn 12 M.

Melchinger, Siegfried, Dramaturgie des Sturms und Drangs. Gotha: L. Klotz (VII, 123 S.). gr. 8°. Hervorgegangen aus e. Diss. 3.60 M.

Michaud, Régis, L'Esthétique d'Emerson. Paris, Alcan. Un vol. in 16°, 158 p.

Mis, Léon, Sébastien Mercier, Schiller und Otto Ludwig. Euphorion, 29. Band, S. 190—221.

Odebrecht, Rudolf, K. W. F. Solger und die romantische Idee. Geisteskultur. S. 241—257.

Otte, Heinrich, Neue Beiträge zur Aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie. Berlin: Weidmann (78 S.). 8°. nn 3 M.

Pit, A., Aesthetische ontwikkeling. Amsterdam: Em. Querido. 8°. 2 Fl. 25 c.

Riemann, Albert, Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens unter bes. Berücks. d. Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus nebst e. Übers. dieser Schrift. Halle (Saale): M. Niemeyer (XII, 146 S.). gr. 8° = Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur. 21. 6 M.

Selve, Melvin T., Shelley, his theory of poetry. Chicago: University of Chicago-Press. 8°. 3 $.

Stadelmann, Rudolf, Der historische Sinn bei Herder. Halle/Saale: M. Niemeyer (IV, 151 S.). gr. 8°. 7 M.

Wedel, Max, Herder als Kritiker. Berlin: E. Ebering (VI, 143 S.). gr. 8° = Germanische Studien. H. 55. nn 6 M.

Zenck, Hermann, Sixtus Dietrich. Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation. Mit e. Notenanh. Leipzig: Breitkopf & Härtel (143 S.). gr. 8° = Publikationen d. Abt. zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft. Jg. 3, Tl 2 = Abhandlungen. 1. 10 M.

b) Allgemeines.

Bibliographie d. Philosophie u. Psychologie. Jg. 9. Leipzig: W. Heims (32 S. in Steindruck). gr. 8°. —.80 M.

Bosch, Rudolf, Die Problemstellung der Poetik. Eine historisch-krit. Untersuchung über die Methoden und Grenzen wissenschaftl. Wertbestimmung. Leipzig: Leop. Voss (VII, 183 S.). gr. 8° = Beiträge zur Ästhetik. 18. nn 12 M.

Bruen, Curtis, The Present State of Aesthetics. Psyche, London, New York No. 33, July 1928.

Cysarz, Herbert, Geschichtswissenschaft, Kunstwissenschaft, Lebenswissenschaft. Prager Antrittsrede. Wien: W. Braumüller, Univ. Verlbh. (51 S.). 8°. 1.80 M.

Federn, Karl, Das ästhetische Problem. Hannover: A. Sponholtz Verl. (142 S.). 8°. Lw. 5.50 M.

Fleischer, Herbert, Philosophische Grundanschauungen in der gegenwärtigen Musikästhetik. Doktordissertation Berlin.

Fischer, Kuno, Diotima. Die Idee des Schönen. Philos. Briefe. (Neue Ausg. Vorw.: Hermann Glockner.) Leipzig: Reclam (356 S. mit Titelb.). kl 8°. Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 6902/6905. 1.60 M., Lw. 2.40 M.

Geiger, Moritz, Zugänge zur Ästhetik. Leipzig: Der Neue Geist Verlag (VIII, 158 S.). 8°. Lw. 5.75 M.

Goldschmidt, Richard Hellmuth, Postulat der Farbwandelspiele. Sitzungsberichte d. Heidelberger Akad. d. Wissensch. Philos.-histor. Klasse. Jahrgang 1927/28. 6. Abhandl. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhg.

Guastalla, Pierre, L'esthétique et l'art. Paris: J. Vrin. 8°. 20 Fr.

Herwin, Rud., Vom Kunstschaffen und seinen neuen Zielen. gr. 8°, p. 108, ill. 40, Taf. 3.
Aus: Aus der Gedankenwelt des Panideal. München, Psychokosmos-Vlg. 5 M.

Jahn, Johannes, Methoden und Probleme der neueren Kunstwissenschaft. Arch. f. Kunstgesch. 1928. H. 2, p. 129—147.

Jordán de Urries y Azara, D. José, Comentarios de estéticos alemanes a la doctrina artistica de Wölfflin. Conferencias dadas en el centro de intercambio intelectual Germano-Español. Madrid. XX.

Kuhn, Helmut, Die ästhetische Autonomie als Problem der Philosophie der Gegenwart. Logos. Band XVII, Heft 1.

Lalo, Ch., La science générale de l'art. Journ. de Psychol. Paris. XXVe anneé p. 193—227.

Marquardt, Hans, Probleme der Kunst. 245 S. 8°. Dresden: Sybillen-Verlag. 6.50 M.

Monod-Herzen, Édouard, Science et Esthétique. Principes de Morphologie générale. Paris, Gauthier-Villars. 2 vol. gr. in 8°. t. I, 210 p.; t. II, 182 p. (Illustrés).

Nohl, Hermann, Zur Charakterologie des Kunstwerks. Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. VI. Band. Heft 3.

Norden, Eduard, Logos und Rhythmus. Rede. Berlin (Friedrich-Wilhelms-Universität) (29 S.). 4°. 1 M.

Oczeret, Herbert, Zur Psychologie moderner Kunst. Die Tat. Jahrg. XIX. Heft 11 (Jena).

Rosenthal, Hans, Gibt es einen Weg aus der Wirrnis unserer Kunstanschauungen? Deutsche Bauzeitung 1928. Heft 10.

Röttger, Karl, Magie der Kunst. Die Horen. IV, 11.

Schingnitz, Werner, Die Ästhetik im System der Philosophie. Johannes Volkelt zum 80. Geburtstag (21. Juli 1928). Zeitschr. f. Ästhetik. Bd. XXII. 241 bis 255.

Segond, J., L'esthétique du sentiment. Paris: Boivin & Cie. 8°. 10 Fr. (Bibl. de la Revue du cours.)

Steiner, Rudolf, Des Menschen Äußerung durch Ton und Wort. Nach e. vom Vortragenden nicht durchges. Nachschrift hrsg. von Marie Steiner. Dornach, Schweiz: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum (25 S. mit Abb.). 8° = Kunst im Lichte d. Mysterienweisheit. 3. 2 M.

Urzidil, Johannes, Grundsätzliches über die Kunst und den Künstler. Deutsche Kunst und Dekoration. Jahrg. XXXI, Heft 8.

2. Prinzipien und Kategorien.

Aragon, Traité du style. Paris: Nouv. Revue franç. 8°. 12 Fr.

Ashbee, C. R., Caricature. London: Chapman & Hall. 8°. (Universal art ser.) 21 sh.

Becking, Gustav, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg: (Dr.) B. Filser (216 S. mit Fig., 1 Taf.). gr. 8°. 12 M., Lw. 14.50 M.

Benz, Richard, Renaissance und Gotik. Grundfragen deutscher Art und Kunst. Jena: E. Diederichs (179 S.). gr. 8°. Zum Teil aus: Blätter f. deutsche Art u. Kunst. 1915/1916, Heft 1, 3, 4. 4.60 M., Lw. 6.50 M.

Böhm, Franz J., Begriff und Wesen des Genre. Zeitschr. f. Ästhetik. Bd. XXII. 166—191.

Boschot, Adolphe, Entretiens sur la beauté. Paris: Plon. 8°. 12 Fr.

Brösel, Kurt, Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus und Frühexpressionismus. München: M. Hueber Verlag (VII, 64 S.). Pr. 2.50 M. Wortkunst. N. F. H. 2.

Fabrikant, Michael, Zur Stilistik des Expressionismus. „Ishusstwo". Moskau, Heft 1—2 (in russ. Sprache).

Freud, Sigmund, Der Humor. „Imago". Bd. XIV, Heft 1, S. 1—6.

Friedländer, Max J., Stil und Manier. Kunst u. Künstler. Jahrg. XXVII. Heft 2.

Gleizes, Albert, Kubismus. Übers. v. Eulein Grohmann. 101 S. mit 47 Abb. München, Albert Langen. Bauhausbücher. 13. 7 M., geb. 9 M.

Graucop, Karl, Zur Philosophie des Humors. Deutsches Volkstum. 1928, Heft 2, Hamburg.

Hasan, S. Z., Realism, its origin and development in its chief representatives. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 8°. 16 sh.

Hautecoeur, Louis et autres, Le romantisme et l'art. Ill. Paris: H. Laurens. 8°. 40 Fr.

Heilmaier, Hans, Surrealismus. Das Kunstblatt. XII. Jahrg. Heft 4.

Hoerner, Margarete, Der Manierismus als künstlerische Anschauungsform. Zeitschr. f. Ästhetik. Bd. XXII. 200—210.

Hussey, Christopher, The picturesque. Studies in a point of view. London: Putnam. 8°. 25 sh.

Kreis, Friedrich, Der kunstgeschichtliche Gegenstand. Ein Beitrag zur Deutung des Stilbegriffes. Stuttgart: F. Enke (46 S.). gr. 8°. 3 M.

Mayer, Adolf, Karikatur. Zeitschr. f. Ästhetik. Bd. XXII. 445—446.

Natonek, Hans, Vom Problem des Stils. Der Kreis V, 9 (Hamburg).

Neumann, Robert, Ästhetik der Parodie. Die Literatur. 30. Jahrg. Heft 8.

Orend, Misch, Der magische Realismus. „Klingsor". Jahrg. V. Heft 1 (Kronstadt).

Rang, Bernhard, Zur offenen oder christlichen Form. Ein Versuch. Kunstwart. XXXXII. Jahrg. Heft 3.

Steiner, Rudolf, Eurythmie als sichtbarer Gesang. Ein Vortragszyklus. Nach e. vom Vortragenden nicht durchges. Nachschrift hrsg. mit Vorw. u. Inhaltsausz. von Marie Steiner. Dornach, Schweiz: Philosophisch-Anthroposoph. Verlag (122 S. mit Abb.). 8°. 11.50 M., Lw. 15.50 M.

Steiner, Rudolf, Eurythmie als sichtbare Sprache. Ein Vortragszyklus. Nach e. vom Vortragenden nicht durchges. Nachschrift hrsg. mit Vorw. u. Inhaltsangabe von Marie Steiner. Dornach, Schweiz: Philosophisch-Anthroposoph. Verlag (V, XXV, 316 S. mit Abb.). 8°. 16 M., Lw. 20 M.

Strich, Fritz, Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. 7. bis 9. Tsd. 3. veränd. u. wesentl. verm. Aufl. München: Meyer & Jessen (V, 428 S.). gr. 8°. 7.50 M., Lw. 10.50 M. Das Kapitel „Tragik u. Komik" wurde umgearb., das Kapitel „Europa u. d. deutsche Klassik u. Romantik" ist neu hinzugefügt.

Strich, Walter, Gedanken über die neue Sachlichkeit. Zeitwende. 1928. H. 4; p. 300—307.

Sydow, Eckart von, Form und Symbol. Mit 10 Bildbeig. (Taf.). Potsdam: Müller & Kiepenheuer Verl.; Zürich: Orell Füssli Verl. (132 S.). 8° = Das Weltbild. Bd. 12. 3.30 M., Lw. 4.80 M.

Urzidil, Johannes, Über den Rhythmus. Das Kunstblatt. XII. Jahrg. Heft 7.

3. Natur und Kunst.

Crump, Phyllis E., Nature in the age of Louis XIV. London: Routledge. 8°. 10 sh. 6 d.

Burghardt, Paul, Das Irrationale im Kunstwerk und Leben. Die Literatur. 31. Jahrg. Heft 2.

Endell, August, Zauberland des Sichtbaren. Berlin-Westend: Verlag d. Gartenschönheit (116 S. mit 6 aufgekl. farb. Abb.). 8° = Der Weltgarten. Bd. 4. Pp. 2.50 M., Lw. 3 M.

Fechter, Paul, Der Kampf der Wirklichkeiten. Die Horen. Jahrg. IV. Heft 6.
Grolman, Adolf v., Die Ebene. Bemerkungen über ihr Wesen und ihre ästhetische Bedeutung in der deutschen Literatur. Die schöne Literatur. XXIX. Jahrg. Heft 2 (Leipzig).
Haas, C. E. de, Nature and the country in English poetry of the first half of the 18th century Amsterdam: H. J. Paris. 8° 5 Fl. 90 c.
Herzog, Oswald, Zeit und Raum des Absoluten in Kunst und Natur. 64 S. 2 Taf. gr. 8°. Berlin-Frohnau, J. J. Otten.
Heuss, Hermann, Architektur und Natur, zweierlei Formwille. Die Form 1928 H. 3, p. 88—91, ill. 3.
Huber, Wilhelm, Dichter und Historiker. D. getreue Eckardt V, 11.
Ichheiser, Gustav, Die Bedeutung der leiblichen Schönheit des Individuums in sozial-psychologischer und soziologischer Beleuchtung. Zeitschrift f. Völkerpsychologie und Soziologie. 4. Jahrg., Heft 3.
Kircher, Gerda, Veduta und Ideallandschaft in Baden und der Schweiz, 1750—1850. Mit 28 Abb. Heidelberg: Carl Winter [Verl.]. (VII, 72 S.) 4° = Heidelberger kunstgeschichtl. Abhandlungen. Bd. 8. 8 M.
Landsberger, Fritz, Der Geist im Wirklichen. Die Neue Rundschau. Jahrg. XXXIX, Heft 4.
Lindner, Werner, Heimatschutz und Ingenieurbaukunst. Kunstwart. XXXXI. Jahrg., Heft 10.
Maas, Harry, Garten und Landschaft. Die Form 1928, H. 3, p. 77—80, ill. 6.
Magnin, Jeanne, Le paysage français des enlumineurs à Corot. Ill. Paris: Payot. 8°. (Coll. d'art et le goût.) 50 Fr.
Masson, O., L'art dans da composition des parcs et jardins. Ill. Paris: E. Thézard & fils. 4° 75 Fr.
Overbeck, Hermann, Das Werden der Aachener Kulturlandschaft. »Beiträge zu e. kulturmorphogenet. Betrachtg. d. Landschaft um Aachen.« Aachen: Mayersche Buchh. in Komm. (VIII, 152 S. mit eingedr. Kt.) gr. 8° = Aachener Beiträge zur Heimatkunde. 4. 4 M.
Palmblad, Harry V. E., Strindberg's conception of history. Oxford Univ. Press. 8° 14 sh.
Rockenbach, Martin, Naturdichtung der Jugend. Westermanns Monatshefte LXXII, 864.
Schnabel, Paul, Wahrheit und Dichtung in Hermann Löns' „Zweitem Gesicht". Ein Beitr. zur Psychologie d. Dichtg. Leipzig: Koehler & Amelang. (271 S.) 8°. Lw. 5.50 M.
Sickel, Paul, Das Naturerlebnis Friedrich Hebbels. Der Wächter (Graz) X, 9/10.
Steinmeyer, Heinz, Mensch und Landschaft der Romantik unter bes. Berücks. d. Rheinansichten. Mit 27 Abb. Köln. J. P. Bachem. (100 S. mit 1 eingedr. Abb., 14 S. Abb.) gr. 8°. 4 M.
Sterba, Richard, Bemerkungen zum dichterischen Ausdruck des modernen Naturgefühls. „Imago" Bd. XIV, Heft 2/3, S. 322—333.
Sydow, Eckart v., Das Innen und Außen des Landschaftsbildes. Deutsche Kunst und Dekoration, Jahrg. XXXI, Heft 8.
Trüper, Hellmut, Die norddeutsche Landschaft in der Kunst. Hannover: A. Sponholtz Verl. (246 S., mehr. Taf.) 8° = Beiträge zur niedersächsischen Literaturgeschichte. Bd. 1. 6.50 M., Lw. 8.50 M.
Winterstein, Alfred, Die Pubertätsriten der Mädchen und ihre Spuren im

Märchen. Eine psychoanalyt. Studie. Wien: Internationaler Psychoanalyt. Verlag. (78 S.) gr. 8°. Aus: Imago. Bd. 14 (1928). 3.20 M., Lw. 4.60 M.

Zahn, Fritz, und Robert Kalwa, Fürst Pückler-Muskau als Gartenkünstler und Mensch. Cottbus: A. Heine. (VIII, 221 S. mit Abb., 2 farb. Taf.) 4°. Lw. 18 M.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Baudouin, Charles, L'inconscient dans la contemplation esthétique. Archives de Psychologie, Genf No. 81, Tome XXI, Mars 1928.

Becker, Oskar, Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich. Aus: Festschrift Husserl.

Belajew-Exemplarsky, Sophie, Grundsätzliches für die Untersuchung der Musikalität und ihrer Elemente. Psychotechn. Zeitschr., Jahrg. III, Heft 4.

Bonte, Theodor, Else Liefmann und Fritz Roessler, Untersuchungen über die eidetische Veranlagung von Kindern und Jugendlichen. Mit 22 Abb. im Text. Leipzig: J. A. Barth. (IV, 371 S.) gr. 8° = Zeitschrift f. angewandte Psychologie. Beih. 43. nn 18 M.

Christoffel, Ulrich, Die deutsche Kunst als Form und Ausdruck. Augsburg: D. B. Filser. (XII, 233 S. mit Taf., davon 1 farb., 72 S. Abb.) 4°. Lw. 48 M.

Hrabar-Passek, Marie, Das Verhältnis der Musikalität zu der Schulbegabung. Psychotechn. Zeitschrift, Jahrg. 3, Heft 4.

Jardon, Rudolf, Erlebnis mit Gedichten. Die Tat, Jahrg. XIX, Heft 9.

Laurila, K. S., Der ästhetische Eindruck in seinem Verhältnis zu Lust und Unlust. Zeitschr. f. Ästhetik, Bd. XXII, 369—399.

Laurila, K. S., Sprache und Anschauung. Neuphilologische Mitteilungen, Helsingfors, XXIX, Nr. 1—6, S. 120—149.

Luther, Friedrich, Das ästhetische Erleben des Jugendlichen. „Psychologie und Medizin", III. Band, S. 220—235.

Neuschäfer, Carl, Über den ästhetischen Genuß. Eine eth. Zeitbetrachtg. Kassel: J. G. Oncken Nachf. (24 S.) 8°. 0.50 M.

Malewitsch, Kasemir, Die gegenstandslose Welt. Übersetzt von A. Riesen. 4°, p. 100, ill. 92.
Aus: Bauhausbücher 11. München, A. Langen, 1928, 6 M.

Maltzew, C., Absolutes Tonbewußtsein und Musikalität. Psychotechn. Zeitschr., Jahrg. III, Heft 4.

Maltzew, C., Zur Frage der musikalischen Begabungsforschung. Psychotechn. Zeitschrift, Jahrg. III, Heft 4.

Molzahn, Johann, Nicht mehr lesen! Sehen! Das Kunstblatt, XII. Jahrg., Heft 3.

Mönnig, Richard, Die drei Leser. D. Literatur, 30. Jahrg., Heft 8.

Mössel, Julius, Die Farbe im Raum. Eine Abhandlung. 4°, p. 61, Taf. 10. Berlin, M. Spielmeyer. 10 M.

Niemann, Gottfried, Einführung in die bildende Kunst. Anleitg. zum Betrachten von Kunstwerken. Mit 8 farb. Taf. und 116 [eingedr.] Textbildern. Freiburg: Herder. (III, 195 S.) 4°. 10.80 M., Lw. 12.50 M.

Ovio, Giuseppe, La scienza dei colori: visione dei colori. Ill. Milano: Hoepli. 8°. (Manuali Hoepli.) 42 l.

Sander, Friedrich, Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie. Aus

d. Bericht über den X. Kongreß für experim. Psychologie in Bonn, S. 23—88. Jena, Gustav Fischer.

Schumacher, Fritz, Plastik im Freien. Versuche im Betrachten von Kunstwerken. Mit 18 [eingedr.] Bildern. Braunschweig: G. Westermann. (37 S.) 8° = Fragen an d. Heimat. H. 4. 1 M.

Serejski, M., und C. Maltzew, Prüfung der Musikalität nach der Testmethode. Psychotechn. Zeitschrift, Jahrg. III, Heft 4.

Starkow, K., Korrelation zwischen der Musikalität, Musikleistung und Begabung in einzelnen musikalischen Fächern. Psychotechn. Zeitschrift, Jahrg. III, Heft 4.

Steiner, Rudolf, Das Ton-Erlebnis im Menschen. Eine Grundlage f. d. Pflege d. musikal. Unterrichts. 2 Vorträge. Nach e. vom Vortragenden nicht durchges. Nachschr. hrsg. von Marie Steiner. Dornach, Schweiz: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum. (57 S.) 8° = Kunst im Lichte d. Mysterienweisheit. 5. 2.70 M.

Stubenrauch, August K., Vom tragischen Erleben. Ein Beitr. zum Verständnis d. Schillerschen Dramas. Göttingen: W. Heißmeyer. (VIII, 109 S. mit 1 Fig.) 8°. Lw. nn 2.50 M.

Vloten, Willem van, Vom Geschmack. München: Delphin-Verlag. (184 S.) 8°. 4 M., Lw. 5 M.

Volkelt, Hans, Neue Untersuchungen über die kindliche Auffassung und Wiedergabe von Formen. Aus dem Bericht über den vierten Kongreß für Heilpädagogik in Leipzig. Berlin, Julius Springer.

Westphal, Kurt, Das neue Hören. Melos, 7. Jahrg., Heft 7.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

a) Prinzipien des Schaffens.

Bruen, Curtis, Artistic Activity. Psyche. London, Nr. 34, October 1928.

Chassé, Charles, Styles et physiologie. Petite histoire naturelle des écrivains. Paris: A. Michel. 8°. 12 Fr.

Fry, Roger, Vision and design. London: Chatto & W. 8°. (Phoenix libr.) 5 sh.

Grossmann, J., und J. Roschtschin, Hudoschnik i epocha. (Künstler und Epoche.) Staatsverlag, Moskau. 8°. 1.60 Rub.

Herwin, Rudolf, Vom Kunstschaffen und seinen neuen Zielen. Einblick in Rudolf Maria Holzapfels Erforschung d. Schaffens. Mit 39 Abb. und 4 Taf. in Ton- und Farbendr. München: Psychokosmos-Verlag (107 S.) 4°. Aus d. Gedankenwelt d. Panideals. Bd. 1. 5 M., Lw. 7.50 M., Hldr. 9 M.

Hildebrandt, Hans, Die Frau als Künstlerin. Mit 337 Abb. nach Frauenarbeiten bildender Kunst von d. frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. (1.—5. Aufl.) Berlin: R. Mosse, Buchverlag. (188 S.) 4°. 11 M., Lw. 13 M.

Huebner, F. M., Die dichterische Sendung. Baden-Badener Bühnenblatt, VIII, 71.

Jöde, Fritz, Das schaffende Kind in der Musik. Eine Anweisg. f. Lehrer u. Freunde der Jugend. Tl. 1. Wolfenbüttel: S. Kallmeyer. gr. 8° — Handbücher f. Musikerziehg. Bd. 5 (Tl. 1). 1. Zur Theorie d. Schaffens. 1.—2. Tsd. (118 S.) 3.50 M.

Kassner, Rudolf, Narciss od. Mythos u. Einbildungskraft. Leipzig: Insel-Verlag. (155 S.) 8°. Lw. 6 M.

Lindemann, Reinhold, Der moderne Künstlermensch und der christliche

Künstler. Zur Gegenwartskrisis der christlichen Kunst. Hochland 1927/28, Heft 7, p. 50—69.

Lindsay, Jack, Inspiration. An anthology of utterances by creative minds defining the creative act and its lyrical basis in life. London: Fanfrolico Press. 8°. 10 sh. 6 d.

Mette, Alexander, Über Beziehungen zwischen Spracheigentümlichkeiten Schizophrener und dichterischer Produktion. (1. Aufl.) Dessau: Dion-Verlag Liebmann & Mette. (97 S.) 8°. 3.60 M.

Nixon, Howard Kemath, Psychology for the writer. New York: Harper. 8°. 2 $ 50 c.

Sabaneev, Leonid, The Psychologie of the Musico-Creative Process. Psyche, London, New York, Nr. 33, July 1928.

Schestoff, Leo, Schöpfung aus dem Nichts. Neue Schweizer Rundschau, XXI. Jahrg., Heft 2 (Zürich).

Steffen, Albert, Der Künstler und die Erfüllung der Mysterien. Stuttgart: Verlag f. Schöne Wissenschaften. (V, 261 S.) 8°. Lw. 6 M.

Wust, Peter, Die seelische Katharsis des schöpferischen Menschen. Prinzipielle Gedanken zum neuesten Literaturstreit. Orplid, IV. Jahrg., Heft 11/12 (Augsburg).

Zur Physiologie des dichterischen Schaffens.
I. Von Jakob Wassermann, Josef Ponten, Alfred Döblin, Stefan Zweig, Robert Musil, Emil Ludwig, Georg Kaiser, Ernst Toller und Fruno Frank. Die literarische Welt, IV, 39.

—, II. Von Leonhard Frank, Hans Leip, Ina Seidel, Frank Thieß, Ruth Schaumann. Die literarische Welt, IV, 41.

b) Künstlerpersönlichkeiten.

Aldanoff, M. A., Das Rätsel Tolstoi [Zagadka Tolstogo]. Aus d. Russ. übertr. von R([udolf] Frh.) v. Campenhausen. Paderborn: F. Schöningh. (127 S.) 8°. 3.80 M.

Basch, Victor, La Vie douloureuse de Schumann. Paris, Alcan. Un Vol. in 8°. IV, 243 pages (Illustré).

Beriger, Leonhard, Grillparzers Persönlichkeit in seinem Werk. Horgen b. Zürich: Verlag d. Münster-Presse (Hans Schatzmann). (128 S.) gr. 8° = Wege zur Dichtung. Bd. 3. 6.40 M.

Brach, Paul, La destinée du Comte Alfred de Vigny. Paris: Plon. 8°. (Le Roman des grandes existences. 12.) 15 Fr.

Browne, Lewis, and Elsa Weihl, That man Heine. Ill. New York: Macmillan. 8°. 3 $.

Burger, Erich, Charlie Chaplin. Bericht seines Lebens. (Mit e. Vorw. von Charlie Chaplin. 1.—5. Aufl.) Berlin: R. Mosse, Buchverl. (143 S. mit Abb.) gr. 8°. 5 M., Lw. 6.50 M.

Carco, Francis, La légende et la vie d'Utrillo. Paris: B. Grasset. 8°. (La Vie de bohême. 1.) 12 Fr.

Carré, Jean Marie, La vie de Goethe. Paris: Nouv. Revue franç. 8°. (Vies des hommes célèbres. 13.) 12 Fr.

Chaplin, Charlie, Hallo Europa! [My trip abroad.] Hrsg., übers. u. bearb. von Charlotte und Heinz Pol. Leipzig: P. List. (247 S. mit 1 Abb., mehr. Taf.) 8°. Lw. 4.50 M.

Conrad, Joseph, Lebenserinnerungen. (A personal Record. Deutsche Übertr.

von E[lsie] Mc Calman. 1.—3. Aufl.) Berlin: S. Fischer, Verl. (218 S., 1 Titelb.) 8°. 3.50 M., Lw. 5 M.

Conrad, Joseph, Letters to his wife. 22. Ocopies, signed by Jessie Conrad. London: »Bookman's Inl.«. In Lederbd. 42 sh.

Deutsch, Helene, Ein Frauenschicksal — George Sand. „Imago", Bd. XIV, Heft 2/3, S. 334—357.

Döblin, Alfred, — Alfred Döblin. Im Buch — Zu Haus — Auf d. Straße. Vorgestellt von Alfred Döblin und Oskar Loerke. (1.—3. Aufl. Mit 11 Bildbeigaben [auf 4 Taf.] nach Vorlagen aus Familienbesitz.) Berlin: S. Fischer Verl. (179 S.) 8°. 4 M.

Doiteau, Victor, et Edgar Leroy, La folie de Van Gogh. Ill. Paris: Editions Aesculape, 15 Rue Froidevaux. 4°. 60 Fr.

Dorsenne, Jean, Paul Gauguins Lebenskampf. (Übertr. von Hamrah Szàsz.) Freiburg i. Br.: Urban-Verlag. (181 S., mehr. Taf.) 8°. 6 M., Lw. 7 M.

Duncan, Isadora, Memoiren. Nach d. engl. Ms. bearb. von C. Zell. Mit 137 Abb. (Taf.) Wien. Amalthea-Verlag (410 S.) 8°. Lw. 15 M.
Enthält noch einen Beitr. von Elsa Huber-Wiesenthal: Die Bedeutung Isadora Duncans als Tänzerin.

Emrich, Hermann, Goethes Intuition. Tübingen: Mohr. (III, 82 S.) gr. 8° = Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie u. ihrer Geschichte. 14. 3.60 M., Subskr. Pr. 3.20 M.

Eulenberg, Herbert, Schubert und die Frauen. Hellerau: Avalun-Verlag. (311 S. mit 24 Abb.) 8°. Lw. 9.50.

Faure, Paul, Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand. Paris: Plon. 8°. 12 Fr.

Fischer, Wilhelm, Graz, Beethoven als Mensch. Regensburg: G. Bosse. (316 S., 1 Taf.) 8° = Deutsche Musikbücherei. Bd. 63. Pp. 5 M., Lw. 7 M.

Flake, Otto, Bekenntnis des Romandichters. Über meine Rulandserie. D. Neue Rundschau, Jahrg. XXXIX, Heft 6.

Gussew, N. N., Tolstoj w molodosti (Tolstoj in der Jugend). Tolstowsche Museum. 8°. 4.50 Rub.

Gussew, N. N., Tolstoj w raszwete chudoshestwennogo genija (Tolstoj in der Blüte seines künstlerischen Genies). Tolstowsche Museum. 1927. 8°. 2,75 Rub.

Harcourt, Robert d', La jeunesse de Schiller. Paris: Plon. 8°. 25 Fr.

Hitschmann, Eduard, Von, um und über Hansum. „Imago", Bd. XIV, Heft 2/3, S. 358—363.

Hoffmann, Paul Th., Das Leben von Albrecht Dürer. (1.—10. Tsd. Mit 10 Taf. u. 10 Abb. im Text.) Jena: E. Diederichs. (80 S.) 4°. Lw. 5,50 M.

Höhn, Heinrich, Dürer im Bildnis (ill. 7.) Nürnberg, L. Spindler, H. 4, p. 99 bis 176, ill.

Johst, Hanns, Ich glaube! Bekenntnisse. 1.—5. Tsd. München: A. Langen. (112 S.) 8°. b 3 M., Lw. b 5 M.

Kayser, Rudolf, Stendhal od. Das Leben eines Egoisten. (1.—4. Aufl. Mit 8 Bildern [Taf.].) Berlin: S. Fischer Verl. (331 S.) 8°. 6 M., Lw. 8 M.

Lalou, René, André Gide. Avec une lettre inédite. Strasbourg: J. Heissler, 5 Rue des Francs-Bourgeois. 8°. 25 Fr.

Langner, Erwin, Die Religion Gerhart Hauptmanns. Ein Beitr. zur Problematik d. Religion d. Gegenwart. Tübingen: Mohr. (V, 105 S.) 8°. 4 M., Pp. 5.50 M.

Lemke-Huter, Irmgard Johanna, Vom Leidenswege des Genies im

Diesseits und Jenseits. Intimes u. Erlauschtes aus d. Leben meines Vaters Carl Huter. Mit Abb. und [eingedr.] eigenen Mal- u. Zeichenstudien. Berlin: Dr. Lemke-Verlag. (32 S.) gr. 8°. Pp. 1,50 M.

Lemke-Huter, Irmgard Johanna, Das geniale Naturell, dargest. u. erl. an bedeutenden deutschen Männern u. Frauen u. einigen Ausländern. Mit 40 Abb. u. [eingedr.] eigenen Zeichn., Skizzen u. Portr. Berlin: Dr. Lemke-Verlag. (64 S.) gr. 8°. Pp. nn 3 M.

Lewis, D. B. Wyndham, François Villon. A documental survey. London: P. Davies. 8°. 12 sh. 6 d. New York: Coward-McCann. 8°. 5 $.

London, Charmian, Jack London. Sein Leben u. Werk, geschildert von seiner Frau. Mit e. Vorw. von Arthur Holitscher. (Bearb. u. übers. von Karl Hellwig. Mit 20 Bildern [Taf.]. Berlin: Universitas Deutsche Verlags A. G. (302 S.) kl. 8°. 3 M., Lw. 4.80 M.

Mauriac, François, La vie de Jean Racine. Paris: Plon. 8°. (Le roman des grandes existences. 15.) 15 Fr.

Meißinger, Karl Aug., Beethoven und der Genialismus. Melos, 7. Jahrg., Heft 8/9.

Munk, Elias, William Wordsworth. Ein Beitrag zur Erforschg. s. religiösen Entwicklg. Berlin: E. Ebering. (95 S.) gr. 8° = Germanische Studien. H. 52. nn 4 M.

Nagler, Alois M., Hebbel und die Musik. Köln: J. P. Bachem in Komm. (146 S.) gr. 8°. 3.60 M.

Oser, Hans, Heinrich Federer. Aus Briefen u. Erinnergn. Luzern: Räber & Cie. (173 S., 1 Titelb.) kl. 8°. 3.60 M.

O' Sullivan-Köhling, Ilse, Shelley und die bildende Kunst. Halle/Saale: M. Niemeyer. (VIII, 230 S.) gr. 8°. Erscheint gleichzeitig als Diss. 8 M.

Pawlowa, Anna, Tanzende Füße. Der Weg meines Lebens. (Mit 36 Bildtaf. Übertrag. von Otto Marbach.) Dresden: C. Reißner. (126 S.) 4°. 8 M., geb. 10 M.

Perquin, N., Wilhelm Raabes Motive als Ausdruck seiner Weltanschauung. Amsterdam: H. J. Paris. (XVI, 302 S.) gr. 8°. 11.50 M.

Quint, Léon Pierre, Comment travaillait Marcel Proust. Avec la bibliographie complète des oeuvres de Proust. Paris: Edit. des Cahiers libres. 8°. 30 Fr.

Rheinhardt, E[mil] A[lfons], Das Leben der Eleonora Duse. (1.—4. Aufl.) Berlin: S. Fischer, Verl. (363 S.) 8°. 5,50 M., Lw. 7.50 M.

Riese, Walther, Das Sinnesleben eines Dichters: Georg Trakl. Stuttgart: J. Püttmann. (65 S.) 8°. Pp. 3.50 M.

Rolland, Romain, Goethe und Beethoven. Übertragung von Anton Kippenberg. Zürich: Rotapfel-Verlag. (108 S.) 8°. Erschien zuerst französisch in d. Zeitschr.: Europe vom 15. 5. u. 15. 6. 1927. Hperg. 4.80 M.

Rops, Daniel, Carte d'Europe. Strindberg — Tchekov — Conrad — Rilke — Unamuno — Pirandello — Duhamel. Paris: Perrin & Cie. 8°. 12 Fr.

Slochower, Harry, Richard Dehmel. Der Mensch u. d. Denker. Dresden: C. Reißner. (289 S.) 8°. 6 M., geb. 7.50 M.

Sullivan, John William Novin, Beethoven, his spiritual development. New York: Knopf. 8°. 3 $ 50 c. London: J. Cape. 8°. 7 sh. 6 d.

Tieck, Ludwig, — Aus Tiecks Novellenzeit. Briefwechsel zwischen Ludwig Tieck u. F[riedrich] A[rnold] Brockhaus. Hrsg. von Heinrich Lüdeke von Möl-

lendorf. Leipzig: F. A. Brockhaus. (VI, 221 S., 1 Titelb.) 8⁰ = Aus d. Archiv F. A. Brockhaus. Bd. 3. 10 M., Lw. 12 M.

Tolstoi, Sophia Andrejewna [Sof'ja Andreevna Tolstaja], Meine Ehe mit Leo Tolstoi. (Deutsch von Bernhard Hirschberg-Schrader. Mit 7 Bildtaf. u. 1 Bibliographie d. Werke Leo Tolstois.) Leipzig: C. Weller & Co. Verl. (100 S.). 8⁰. Pp. 3.80 M.

Vansina, Dirk, Dostoiëvsky. Antwerpen: N. V. Leeslust. 8⁰. 1 Fl. 90 c.

Weiss, Ernst, Das Unverlierbare. (1.—4. Tsd.) Berlin: E. Rowohlt. (379 S.) 8⁰. Enth. Aufsätze über Mozart, Goethe, Rousseau u. a. 5.50 M., Lw. 9 M.

Wolf, Eugen, Dürer und Goethe. Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. 6. Jahrg. Heft 2.

Zweig, Stefan, Drei Dichter ihres Lebens. Casanova. Stendhal. Tolstoi. Leipzig: Insel-Verlag. (380 S.) 8⁰ = Zweig: Die Baumeister d. Welt. Bd. 3. Lw. 8 M.

2. Anfänge der Kunst.

Barschew, V., Das Schaffen des Kindes und die Musikalität. Psychotechn. Zeitschrift. Jahrg. III. Heft 4.

Boas, Franz, Primitive art. Ill. Cambridge, Mass.: Harvard. 4⁰. 6 $ 75 c.

Casteret, Norbert, Merkwürdigkeiten der vorgeschichtlichen Kunst. Die Umschau. 1928. H. 14, p. 265—267, ill. 9 Tierbilder des Magdaleniens.

Covarrubias, Miguel, Negro drawings. London: Knopf. 8⁰. 30 sh.

Dallinger, Karl, Über den Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Ichbewußtseins und dem kindlichen Zeichnen. (Vorw.: Otto Tumlirz.) Langensalza: H. Beyer & Söhne. (119 S.) 8⁰ = Jugendkundl. Arbeiten. Reihe 1, H. 2 = Friedrich Manns Pädagog. Magazin. H. 1205. 2.60 M., geb. 3.30 M.

Frobenius, Leo, Atlantis. Volksmärchen u. Volksdichtungen Afrikas. (12 Bde.) Jena: E. Diederichs. 8⁰ = Veröffentlichungen d. Forschungsinstitutes f. Kulturmorphologie. 12. Dichtkunst der Kassaiden. (Mit 2 [1 farb.] Kt. u. 10 Abb. [auf 5 Taf.].) (IV, 387 S.) 9 M., Hlw. 11.50 M.

Giese, Fritz, Das freie literarische Schaffen bei Kindern und Jugendlichen. 2., umgearb. Aufl. Mit 4 Abb. im Text. Leipzig: Joh. Ambr. Barth. (VIII, 267 S.) gr. 8⁰ = Beihefte zur Zeitschrift f. angewandte Psychologie. Beih. 7. nn 14 M.

Hardy, Georges, L'art nègre. L'art animiste des noirs d'Afrique. Ill. Paris: H. Laurens. 8⁰. (Art et religion.) 15 Fr.

Jenny, Wilh. A., Zur Gefühlsdekoration des donauländischen Kulturkreises. Eine form- und stilgeschichtliche Untersuchung. Mitteilg. d. anthropol. Gesellsch. Wien. 1928. Heft 1—2.

Matz, Friedrich, Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über d. Werden d. minoischen Stiles. Mit 115 Abb. im Text u. 26 Taf. Berlin: W. de Gruyter & Co. (XV, 277 S.) 4⁰. 60 M.

Reallexikon der Vorgeschichte. Herausgegeben von Max Ebert. Band 10 Lieferung 4 bis Band 14 Lieferung 4. Politische Entwicklung — Wirtschaft. Berlin W. de Gruyter & Co. 4⁰.

Siemsen, Anna, Dichtung als primitive Lebensäußerung. Sozialistische Monatshefte. XXXIV. Jahrg. Heft 3.

Steinen, Karl von den, Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über d. Entwicklg. primitiver Südseeornamentik nach eigenen Reiseergebnissen n. d. Material d. Museen. Berlin: D. Reimer. — Lw. 120 M. — Bd. 2. Plastik. Mit

e. Einleitg. über d. „materielle Kultur" u. e. Anh. „Ethnogr. Ergänzgn." Mit 273 Abb. (V., 292 S.) 4°. — Bd. 3. Die Sammlungen. Mit 823 Photogr. u. Zeichn. auf 84 Taf. (III S. mit 1 Abb., 84 Taf.) 33,5×48,5 Zentimeter.

3. Zeitkünste.

a) Tonkunst.

Achtélik, Josef, Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. Eine ästhet. Musiktheorie in 2 Teilen. Leipzig: C. F. Kahnt. gr. 8°. 2. II. Harmonieverbindungslehre. III. Besondere Bildungen: A. Das Mollgeschlecht. B. Reizklangmusik. IV. Modulationen. (XI, 214 S.) 7 M., geb. 9 M.

Baresel, Alfred, Kunst-Jazz. Melos. 7. Jahr. Heft 7.

Bäuerle, Hermann, Methodik des Klavierunterrichts mit Klavierliteratur. Stuttgart: E. Klett. (C. Grüninger Nachf.) (84 S.) 8°. Bäuerle: Musikseminar. 10. 1.90 M.

Benz, Richard, Franz Schubert, der Vollender der deutschen Musik. Jena: E. Diederichs. (48 S.) 8°. 1.80 M.

Blom, Eric, The limitations of music. A study in aesthetics. London: Macmillan. 4°. 6 sh.

Boschot, Adolphe, La lumière de Mozart. Paris: Plon. 8°. 7 Fr. 50 c.

Boettcher, Hans, Beethoven als Liederkomponist. Augsburg: Dr. B. Filser. (XII, 180 S., 13 Taf.) gr. 8°. 10 M., geb. 12 M.

Bücken, Ernst, Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Romantik. Heft 1 u. 2, S. 1—64 mit Abb. u. farb. Taf. Handbuch d. Musikwissenschaft. Liefrg. 21 u. 25. Wildpark-Potsdam. Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4°. Je 2.30 M.

Bücken, Ernst, Musik des Rokokos und der Klassik. Heft 3—8, S. 65—248. Mit Abb. u. Taf. Handbuch der Musikwissenschaft. Liefrg. 5, 7—9, 11, 15. Wildpark-Potsdam. Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4°. Je 2.30 M.

Campagnole, R. de, Der gekürzte Wagner. Melos 7. Jahr. Heft 10.

Chevallier, Lucien, La musique. Paris: E. de Boccard. 8°. (Histoire du monde p. p. Cavaignac. XIII, 2.) 12 Fr.

Coeuroy, André, Panorama de la musique contemporaine. Paris: Kra. 8°. 18 Fr.

Creighton, Ursula, Music. London: Chatte & W. 8°. 7 sh. 6 d.

Danckert, Werner, J. S. Bach und die deutsche Renaissance. Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. 6. Jahrg. Heft 2.

David, Hans Th., Johann Schobert als Sonatenkomponist. Doktordissertation Berlin.

Dessauer, Renata, Das Zersingen. Ein Beitrag zur Psychologie d. deutschen Volksliedes. Berlin: E. Ebering. (99 S.) gr. 8°. = Germanische Studien. H. 61. Frankfurt a. M., Phil. Diss. nn 4 M.

Diebold, Bernhard, Der Fall Wagner. Eine Revision. Frankfurt a. M.: Frankfurter Societäts-Druckerei. (46 S.) 8°. 1 M.

Doflein, Erich, Über Grundlagen der Beurteilung gegenwärtiger Musik. Melos. 7. Jahr. Heft 6.

Ducat, Eva, Another way of music. Ill. London: Chapman & Holl. 8°. 10 sh. 6 d.

Dunhill, Thomas F., A critical appreciation. Sullivan's comic operas. London: E. Arnold. 8°. 10 sh. 6 d.

Ermatinger, Erhart, Bildhafte Musik. Entwurf e. Lehre von d. musikal. Darstellungskunst. Mit 9 (eingedr.) Notenbeisp. u. 13 Textabb. Tübingen: Mohr. (VIII, 109 S.) 4°. 7.50 M.

Gehring, Jacob, Grundprinzipien der musikalischen Gestaltung. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (66 S.) gr. 8° = Sammlung musikwissenschaftl. Einzeldarstellgn. H. 11. 3 M.

Göllerich, August, Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild von August Göllerich. Nach dessen Tod ergänzt u. hrsg. von Max Auer. Bd. 2. Regensburg: G. Bosse. 8° = Deutsche Musikbücherei. Bd. 37. — 2, 1. (St. Florian 1: Textbd.) (390 S. mit Taf.) Pp. 5 M., Lw. 7 M. — 2, 2. (St. Florian 2: Notenbeilagen.) (258 S.) Pp. 10 M., Lw. 12 M.

Gombosi, Otto, Béla Bartóks neueste Werke. Melos. 7. Jahr. Heft 1.

Gray, Cecil, The history of music. London: K. Paul. 8°. 12 sh. 6 d.

Grunsky, Karl, Die Einheit der Tonkunst. Kunstwart. XXXXI. Jahrg. Heft 5.

Grunsky, H. A., Das Symbolische in der Musik. Blätter f. deutsche Philosophie, Berlin, Bd. 1, H. 4.

Güldenstein, Gustav, Theorie der Tonart. Stuttgart: E. Klett. (VI, 200 S.) 8°. 6.50 M., Lw. 8 M.

Günther, Felix, Schuberts Lied. Eine ästhetische Monographie. (Mit 8 Bildern [Taf.] u. 150 Notenbeisp.) Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt. (203 S.) 8°. Lw. 8.50 M.

Haas, Robert, Musik des Barocks. Heft 1—9, S. 1—291. Mit Abb. u. farb. Tafeln. Handbuch d. Musikwissenschaft. Liefrg. 13, 16, 18, 20, 23, 24, 26—28. Wildpark-Potsdam. Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4°. Je 2.30 M.

Hadden, J. Cuthbert, Modern musicians. London: P. Davies. 8°. 5 sh.

Halm, August, Programm-Musik und absolute Musik. Kunstwart. XXXXII. Jahrgang. Heft 3.

Haußwald, Günter, Wie höre ich Musik? Pfullingen in W.: J. Baum. (60 S.) 16°. — Neugeist-Bücher. 30. —.90 M.

Heinitz, Wilhelm, Instrumentenkunde. 32 S. mit Abb. 1 farb. Taf. Handbuch d. Musikwissenschaft. Liefrg. 22. Wildpark-Potsdam. Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4°. 2.30 M.

Hussey, Dyneley, Wolfgang Amade Mozart. London: K. Paul. 8°. (Masters of music.) 7 sh., 6 d.

Hutschenruyter, Wouter, Mozart. Ill. Haag: J. Philip Kruseman. 8°. (Beroemde musici. 7.) 2 Fl. 75 c.

Hutschenruyter, Wouter, Wagner. Haag: J. Ph. Kruseman. 8°. (Beroemde musici. 10.) 3 Fl. 75 c.

Hutter, J., Stilprinzipien der modernen tschechischen Musik. Melos 7. Jahr. Heft 3.

Jancke, H., Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition. Arch. f. d. ges. Psychologie. Band 66, Heft 3/4.

Jancke, H., Musikpsychologische Studien. Arch. f. d. ges. Psychologie. Band 62, Heft 2/3.

Kahle, Felix, Georg Friedrich Händels Zembalosuiten. Doktordissertation, Berlin.

Kirsch, Ernst, Wesen und Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen. Leipzig: Breitkopf u. Härtel. (VI, 35 S.) gr. 8°. Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. H. 12. 1.80 M.

Koechlin, Charles, Debussy. Ill. Paris: H. Laurens. 8°. (Les musiciens celèbres.) 9 Fr.

La Guardia, Ernesto de, Las sinfonias de Beethoven, su historia y análisis. Buenos-Aires: Agencia gen. de libr. y publ. 8°. 4 pes.

La Laurencie, Lionel de, Les luthistes. Ill. Paris: H. Laurens. 8°. (Les musiciens célèbres.) 9 Fr.

Laloy, Louis, La musique retrouvée 1902—1927. Paris: Plon. 8°. (Le roseau d'or. Oeuvres et chroniques. 27.) 20 Fr.

Lorenz, Alfred, Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen. Eine Anregung. 1. Aufl. Berlin: M. Hesse. (123 S., 1 Taf.) kl. 8°. Lw. 4 M.

Luedtke, Hans, Filmmusik und Kunst. Melos. 7. Jahr. Heft 4.

Lungershausen, Hellmuth, Probleme der Übergangszeit von der altklassischen zur klassischen Epoche. Stilkritische Analysen am norddeutschen Violinkonzert des 18. Jahrhunderts. Doktordissertation, Berlin.

Mackinlay, Sterling, Origin and development of light opera. Ill. London: Hutchinson. 8°. 21 sh.

Martin, Johannes, Die Kirchenkantaten Johann Kuhnaus. Doktordissertation, Berlin.

Mersmann, Hans, Die moderne Musik. Heft 3—7, S. 65—226. Mit Abb. u. farb. Taf. Handbuch d. Musikwissensch. Liefrg. 6, 10, 12, 14, 17. Wildpark-Potsdam. Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4°. Je 2.30 M.

Mersmann, Hans, Einführung in die Musik. Tl. 1. Berlin: Funk-Dienst. (40 S.) gr. 8° = Rundfunktexte d. deutschen Welle. nn 1.25 M.

Mersmann, Hans, Musiklehre. Melos 7. Jahr, Heft 6.

Mersmann, Hans, Die Tonsprache der neuen Musik. Mainz: Melosverlag. (72 S.) 8° = Melosbücherei 1. 2.80 M., geb. 3.50 M.

Morse, Constance, Music and music makers. London: Allen & U. 8°. 12 sh. 6 d.

Moser, Hans Joachim, Geschichte der deutschen Musik. In 3 Bdn. Stuttgart: Cotta Nf. gr. 8°. 3. Geschichte d. deutschen Musik vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart. 2., durchges. Aufl. (4. u. 5. Tsd.) XII, 525 S. 16 M., Hlw. 19 M., Lw. 20 M., Hldr. 28 M.

Nef, Karl, Die neun Sinfonien Beethovens. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (XVI, 346 S.) gr. 8°. 15 M., Lw. 17.50 M.

Nyman, Alf., Musikalisk intelligens. Lund: Gleerup. 8°. 5 Kr. 50 ö.

Oberst, Günther, Englische Orchestersuiten um 1600. Ein Beitrag zur deutschen Instrumentalmusik nebst einer Bibliographie der Tanzliteratur bis 1900. Doktordissertation, Berlin.

Oppenheim, Hans, Die Oper und das Operntheater von morgen. Melos. 7. Jahr. Heft 12.

Osborn, Franz, Die stilistischen Probleme der modernen Klaviermusik. Melos. 7. Jahr. Heft 2.

Ostendorf, Johannes, Die Veranschaulichung der musikalischen Melodie. Mit e. Anhang: Aufteilung u. Aufbau d. melod. Musikunterrichtsstoffes. Dortmund: W. Crüwell. (35 S.) 8°. nn 2.20 M.

Pourtalès, Guy de, Der blaue Klang. Friedrich Chopins Leben. Deutsch von Hermann Fauler. (1.—5. Tsd.) Freiburg i. Br.: Urban-Verlag. (323 S., 1 Titelb.) 8°. 6 M., Lw. 8.50 M., Ldr. 12 M.

Radiciotti, Giuseppe, Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte. Vol. 1. Tivoli: Tip. Majella di Aldo Chicca. 4°. 130 l.

Redfield, John, Music, a science and an art. New York: Knopf. 8°. 5 $.

Rimski-Korssakow [Rimskij-Korsakov], N[ikolaj] A[ndreevič]: Chronik meines musikalischen Lebens. 1844—1906. Vorw.: A. N. Rimski-Korssakow. Übers. von Oskar von Riesemann. (Mit 2 Taf.) Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. (XVII, 303 S.) 8°. Lw. 12 M.

Rimsky-Korssakoff, Georg, Theorie und Praxis der Reintonsysteme in Sowjetrußland. Melos. 7. Jahr. Heft 1.

Rupp, Hans, Mehr musikalischer Musikunterricht. Die Medizinische Welt. Jahrgang 1928. Heft 1.

Russolo, Luigi, Die Kunst der Geräusche als Fortenwicklung des modernen Orchesters. Melos. 7. Jahr. Heft 1.

Sachs, Robert, Musik der Antike. Heft 1, S. 1—32. Mit Abb. Handbuch d. Musikwissenschaft. Liefrg. 19. Wildpark-Potsdam. Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4°. 2.30 M.

Salazar, Adolfo: Música y músicos de hoy. Ensayos sobre la música actual. Madrid: Ed. Mundo Latino. 8°. 6 pes.

Schmid, Willi, Zur Interpretation von Beethovens Streichquartetten. Melos. 7. Jahr. Heft 8/9.

Schuh, Willi, Formprobleme bei Heinrich Schütz. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (VIII, 125 S.) gr. 8°. — Sammlung musikwissenschaftl. Einzeldarstellungen. H. 8. 6 M.

Schünemann, Georg, Geschichte der deutschen Schulmusik. Leipzig: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel. (VII, 397 S. mit Abb.) 4° = Handbücher der Musikerziehung. 16 M., Lw. 18 M.

Schwerké, Irving, Kings Jazz and David. 27 études sur la musique et les musiciens modernes. Paris: Imprim. des presses mod., 45 Rue de Maubeuge. 8°. (Text teils französisch, teils englisch.) 25 Fr.

Sittenberger, Hans, Schubert. Zürich: Rascher & Cie. 1928. (122 S.) kl. 8°. 2.40 M., geb. 4 M.

Souchay, Marc-André, Das Thema in der Fuge Bachs. Doktordissertation, Berlin.

Specht, Richard, Johannes Brahms. Leben u. Werk e. deutschen Meisters. Hellerau: Avalun-Verlag. (400 S. mit Abb.) gr. 8°. Lw. 16 M.

Spemann, Franz, Harmonien und Dissonanzen. Von deutscher Musik u. ihren geist. Hintergründen. Berlin: Furche-Verlag. (71 S.) 8° = Stimmen aus d. Deutschen christl. Studentenbewegung. H. 59. 1.80 M.

Stefan, Paul, Franz Schubert. Mit Abb., Hss. u. Notenproben (im Text u. auf Taf.) Berlin: Volksverband d. Bücherfreunde Wegweiser-Verlag. (256 S.) 8° = Jahresreihe f. d. Mitglieder d. Volksverbandes d. Bücherfreunde. 9, Bd. 3.

Steinbauer, Othmar, Das Wesen d. Tonalität. München: C. H. Beck. (VIII, 130 S. mit Fig., 1 farb. Taf.) gr. 8°. nn 6 M.

Steiner, Rudolf, Die Welt der Hierarchien und die Welt der Töne. Nach e. vom Vortragenden nicht durchges. Nachschrift hrsg. von Marie Steiner. Dornach, Schweiz: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum. (Auslfg. f. d. deutschen Buchh.: Berlin: Anthroposophische Bücherstube.) (24 S.) 8°. — Kunst im Lichte d. Mysterienweisheit. 6. 1.50 M.

Stieglitz, Olga, Einführung in die Musikästhetik. 2., neubearb. u. verm. Aufl. Stuttgart: Cotta Nf. (X, 198 S.) gr. 8°. 5 M., Lw. 7.50.

Strobel, Heinrich, Paul Hindemith. Mainz: Melosverlag. (92 S., 8 S. Notenbeilagen, 1 Tafel.) 8° = Melosbücherei 3. 2.80 M., geb. 3.50 M.

Suarès, André, Musique et poésie. Paris: Claude Aveline. 8°. (La musique moderne.) 20 Fr.

Terry, R. R., and others: The heritage of music. Essays. New York: Oxford. 8°. 2 $. 75 c.

Tiessen, Heinz, Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913—1928). Probleme

u. Entwicklungen. Mainz: Melosverlag. (88 S.) 8° = Melosbücherei 2. 2.80 M., geb. 3.50 M.

Turner, W. J., Musical meanderings. London: Methuen. 8°. 6 sh.

Tutenberg, Fritz, Die Sinfonik Johann Christian Bachs. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750—80. Wolfenbüttel: G. Kallmeyer. (387 S.) 8°. = Veröffentlichungen d. Musikwiss. Instituts d. Univ. Kiel. 8 M.

Uldall, Hans, Das Klavierkonzert der Berliner Schule mit kurzem Überblick über seine allgemeine Entstehungsgeschichte und spätere Entwicklung. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (VIII, 119 S.) gr. 8° = Sammlung musikwissenschaftl. Einzeldarstellungen. H. 10. nn 5 M.

Unger, Hermann, Musikgeschichte in Selbstzeugnissen. (1.—3. Tsd.) München: R. Piper & Co. (474 S.) 8°. 8 M., Lw. 10 M.

Vetter, Walther, Der humanistische Bildungsgedanke in Musik und Musikwissenschaft. Langensalza: H. Beyer & Söhne. (39 S.) 8° = Friedrich Manns pädag. Magazin. H. 1181. 1 M.

Weill, Kurt, Zeitoper. Melos, 7. Jahrg., Heft 3.

Weimar, Gottfried, Der Rhythmus in Musik. Poesie und Lied, speziell im Kirchenlied. Langensalza: H. Beyer & Söhne. (81 S.) 8° = Friedrich Mann's pädag. Magazin. H. 1177. 2,10 M.

Wessem, Constant van, Frans Liszt. Ill. Haag: J. Philip Kruseman. 8°. (Boeroemde musici. 8.) 2 Fl. 75 c.

Westphal, Kurt, Die moderne Musik. Leipzig: Teubner. (152 S.) kl. 8° = Aus Natur u. Geisteswelt. Bd. 1007. Hlw. 3 M.

Westphal, Kurt, Das Musikschrifttum in der Gegenwart. Melos, 7. Jahrg., Heft 2.

Wien-Claudi, Hertha, Zum Liedschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs. Reichenberg: Gebr. Stiepel. (84 S.) kl. 8°. Lw. 4 M.

Wolgast, Johannes, Karl Straube. Eine Würdigg. s. Musikerpersönlichkeit. Mit 6 Abb. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (IV, 54 S.) 8°. 2 M.

b) Bühnenkunst.

Bab, Julius, Schauspieler und Schauspielkunst. Mit 38 Taf. (4. erw. Aufl.) Berlin: Oesterheld & Co. (304 S.) kl. 8°. 6,50 M., Lw. 9 M.

Bab, Julius, Das Theater der Gegenwart. Geschichte d. dramat. Bühne seit 1870. Mit 78 Abb. Leipzig: J. J. Weber. (VII, 247 S.) 4° = Illustrierte theatergeschichtl. Monographien. Bd. 1. 11.50 M., Lw. 13.50 M.

Cohen, Gustave, Le théâtre en France au moyen âge. T. 1: Le théâtre réligieux. Paris: Rieder. 8°. 16 Fr. 50 c.

Dubech, Lucien, La crise du théâtre. Paris: Libr. de France. 8°. 12 Fr.

Eberle, Oskar, Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe. Basel: Gebr. J. u. F. Heß. (16 S.) gr. 8°. 1 M.

Heinitz, Wilhelm, Untersuchung und Beurteilung schauspielerischer Sprechleistungen. Ein Materialbeitrag für die vergleichende Ästhetik. Zeitschr. für Ästhetik, Bd. XXII, 1—16.

Hillmann, Franz, Die Mimik. Warendorf i. W.: F. Wulf. kl. 8° = Spielleiter-Bücherei. H. 81, 82. — 1. Mit 28 Abb. (32 S.) — 2. Mittel d. mim. Darst.: Sitzen — Knien — Liegen — Fallen — Die Arme. Mit 58 Abb. (32 S.) Je 0.60 M.

Hughes, Glenn, The story of the theatre. A short history of theatrical art from its beginnings to the present day. Ill. New York: S. French. 8°. 5 $.

Isaacs, Edith J. R., Theatre. Essays on the arts of the theatre. Ill. Boston: Little, Brown. 8°. 4 $ 50 c.

Kahane, Arthur, Tagebuch des Dramaturgen. Berlin: Bruno Cassirer. (210 S.) kl. 8°. Lw. 6 M.

Kortner, Fritz, Hrsg. von Heinz Ludwigg. Mit e. Vorw. von Alfred Kerr u. 27 Beitr. namhafter Persönlichkeiten d. In- u. Auslandes. Mit [eingedr.] Zeichn. u. 94 photograph. Abb. Berlin: Eigenbrödler-Verlag. (93 S.) 4° = Die Kunst d. Bühne. Bd. 3. 3.50 M.

Kraft, Irma, Plays, players, playhouses. Ill. New York: George Dobsevage. 8°. 2 $ 50 c.

Kriessbach, Erich, Die Trauerspiele in Gottscheds „Deutscher Schaubühne" und ihr Verhältnis zur Dramaturgie und zum Theater ihrer Zeit. Halle (Saale): M. Niemeyer. (184 S.) gr. 8° = Hermaea. 19. Halle, philos. Diss. 8 M.

Lacour, Léopold, Molière acteur. Paris: Alcan. 8°. (Acteurs et actrices d'autrefois.) 15 Fr.

Lebede, Hans, Schauspieler und Schauspielkunst. Baden-Badener Bühnenblatt VIII, 16.

Löwitsch, Franz, Vom Bühnenraum. Guckkastenbühne und Rundarena. Unterhaltung und Wissen (Beilage des Vorwärts) v. 18. Sept.

Lunatscharski, A., Teatr segodnja (Das Theater von heute). Moskau: Modpik 1928. 8°. 2 Rbl.

Luserke, M[artin], Jugend- und Laienbühne. Eine Herleitg. von Theorie u. Praxis d. Bewegungsspiels aus d. Stil d. Shakespeareschen Schauspiels. Bremen: Angelsachsen-Verlag. (184 S. mit Fig., 1 Taf.) 8° = Die Bücher der Schule am Meer. Hlw. 3 M.

Nestriepke, Siegfried, Das wandernde Theater. Bilder aus d. Praxis d. Wanderbühnen d. Volksbühnenverbandes. Berlin. Volksbühnen-Verlags- u. Vertriebs-G. m. b. H. (20 S. mit Abb.) 8°. — Schriften d. Verbandes d. Deutschen Volksbühnenvereine. H. 18. nn 0.60 M.

Nestriepke, Siegfried, Das Theater im Wandel der Zeiten. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft. (555 S., 35 Taf.) 8°.

Niessen, Carl, Das rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtl. Beitrag zur Volkskunde. Mit 28 Abb. Bonn: F. Klopp. (264 S., mehr. Taf.) gr. 8° = Rheinische Neujahrsblätter. H. 7. 5.50 M.

Richter, Helene, Die dichterische Gestalt im Wandel der Schauspielkunst. „Radio", Jahrg. IV, Heft 23 (Wien).

Schrickel, Leonhard, Geschichte des Weimarer Theaters, von s. Anfängen bis heute. Mit 63 Taf. auf Kunstdr. u. e. Zeichnung im Text nach alten u. neuen Orig. Weimar: Panse. (VII, 283 S.) gr. 8°. 13.50 M., Lw. 15 M.

Stranik, Erwin, Wiedergeburt der Klassik. Baden-Badener Bühnenblatt VIII, 11.

Strom, Friedrich von, Die Grundlagen des Volksbühnen- und Laienspiels. Schreiberhau i. Riesengeb.: Siebenhäuser-Verlag. (20 S.) 8° = Reichsbund f. Volksbühnenspiele. H. 4. Preis nicht mitgeteilt.

Das Moskauer jüdische akademische Theater. Berlin: Verlag Die Schmiede. (23 S., 24 Taf.) gr. 8°. Pp. 4.50.

Verhagen, Balthazar, Dramaturgie. Ill. Amsterdam: Van Munster's Uitg.-Matsch. 8°. 4 Fl. 50 c.

Weprinsky, M., Das Dorftheater (Derevenskij Teatr). Deutsch von A. Tunzer. Moskau (, Nikol'skaja 10): Zentralverlag d. Völker d. Sowjetunion (Central'noe Izdatel'stvo Narodov SSSR.) 1927. (72 S.) 8°. —.45 Rbl.

Rosenthal, Friedrich, Wesen und Aufgabe der deutschen Theatergeschichte. Karlsruhe: G. Braun (79 S.) 8⁰ = Wissen u. Wirken. Bd. 51. 2.50 M.

c) Rundfunk.

Arnheim, Rudolf, Hörspiele. Weltbühne, XXIII. Jahrg., Heft 51.
Frank, Rudolf, Radio-Poetik. Literarisches Echo, 30. Jahrg., Heft 4.
Latzko, Ernst, Rundfunk und neue Musik. Melos, 7. Jahrg., Heft 4.

d) Film.

Ackerknecht, Erwin, Lichtspielfragen. Berlin: Weidmann. (153 S.) 8⁰. nn 5 M.
Bagier, Guido, Der akustische Film. Melos, 7. Jahrg., Heft 4.
Bagier, Guido, Der kommende Film. (Mit 203 Abb.) Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. (96, 119 S.) 4⁰. Lw. 20 M.
Becce, Guiseppe, Der Film und die Musik. Melos, 7. Jahrg., Heft 4.
Fawcett, L'Estrange, Die Welt des Films (Films, Facts and Forecasts). Für d. deutsche Ausg. frei bearb. u. erg. von C. Zell u. S. Walter Fischer. Mit 102 [1 farb.] Bildtaf. Wien: Amalthea-Verlag. (230 S.) 8⁰. Lw. 10 M.
Film, Tanz, Exotik. Mit 20 eingedr. Aktbildern u. Text. (Göttingen, Gronerlandstr. 3: Eos-Verlag Th. W. Weiß. (S. 155—182.) gr. 8⁰ = Eos. Sonderh. 8. 1 M.
Gemelli, A., Les causes psychologiques de l'intérêt des projections cinematographiques. Journ. d. Psychol. XXVe année p. 596—606.
Gutmann, Hans, Der tönende Film. Melos, 7. Jahrg., Heft 1.
Mungenast, E[rnst] M[oritz], Asta Nielsen. Mit 27 Bildern [Taf.] Stuttgart: W. Hädecke. (157 S.) 8⁰. 3.80 M., Hlw. 4.80 M., Lw. 5.50 M.
Pudowkin, W., Filmregie und Filmmanuskript. (Übertr. von Georg u. Nadja Friedland.) Mit Beitr. von Thea von Harbou, L. Heilborn-Körbitz [u. a.]. Berlin: Verlag d. „Lichtbildbühne" (Gebr. Wolffsohn, G. m. b. H.) (251 S.) kl. 8⁰ = Bücher d. Praxis. Bd. 5. Lw. 5 M.
Wesse, Curt, Großmacht Film. Das Geschöpf von Kunst u. Technik. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft. (311 S. u. 48 S. Abb.) 8⁰ = Veröffentlichungen d. Deutschen Buch-Gemeinschaft. (264.) Hldr. 36 M.

e) Tanz.

Bouteron, Marcel, Danse et musique romantiques. Ill. Paris: Le Goupy. 8⁰. 80 Fr.
Dubach-Donath, Annemarie, Die Grundelemente der Eurythmie, zusammengefaßt u. dargest. Dornach: Philosophisch-anthroposoph. Verlag [;f.Deutschland: Anthroposophische Bücherstube in Berlin]. (XI, 287 S. mit Fig.) 8⁰. 18.50 M., Lw. 23 M.
Duncan, Isadora, Ecrits sur la danse. Ill. Paris: Edit. du Gressier. 34 Rue Montaigne. 8⁰. Subskr.-Pr. 75 Fr.
Hildenbrandt, Fred, Die Tänzerin Valeska Gert. Mit 247 ganzseit. Bildern [Taf.]. Stuttgart: W. Hädecke. (139 S.) 8⁰. 4.50 M., Hlw. 5.80 M., Lw. 6,50 M,
Lämmel, Rudolf, Der moderne Tanz. Eine allgemeinverständl. Einf. Berlin-Schöneberg: Peter J. Oestergaard. (216 S. mit Abb., 96 S. Abb.) gr. 8⁰. Lw. 5 M., Hldr. 7 M., Ldr. 11 M.
Lowitsch, Franz, Tanz als Schau und als Erlebnis. Singchor u. Tanz, Jahrg. 45, Heft 21.

Schuftan, Werner, Handbuch des Tanzes. Mannheim, Rupprechtstr. 10: Deutscher Chorsängerbund u. Tänzerbund e. V. (111 S., 31 S. Abb., 1 Titelb.) gr. 8°. Lw. 5 M.

Steiner, Rudolf, Die Bewegung als Sprache der Seele. Dornach, Schweiz, Goetheanum: Philosophisch-anthroposophischer Verlag. (17 S.) 8°. 0.80 M.

Steiner, Rudolf, Eurythmie, die Offenbarung der sprechenden Seele. Dornach, Schweiz, Goetheanum: Philosophisch-anthroposophischer Verlag. (14 S.) 8°. 0.65 M.

Suhr, Werner, Das Gesicht des Tanzes. (Aufsätze, geschrieben 1922—1927.) Egestorf Bez. Hamburg: R. Laurer. (40 S., 16 Taf.) gr. 8°. Pp. 3.50.

Tanz und Reigen. Hrsg. von Ignaz Gentges. 1.—8. Aufl. Berlin: Bühnenvolksbundverlag 1927. (V, 106 S., 16 S. Abb.) gr. 8°. 3 M.

4. Wortkunst.

a) Theorie.

Allen, Philip Schuyler, The romanesque lyric. Chapel Hill, N. C.: Univ. of N. C. Press. 8°. 4 $ 50 c.

Ames, Van Meter, Aesthetics of the novel. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 8°. 12 sh. 6 d. Chicago: Univ. of Chicago Press. 8°. 2 $ 50 c.

Andersen, Johannes C., The laws of verse. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 8°. 7 sh. 6 d.

Belzner, Emil, Das Problem des modernen Epos. Die Horen, Jahrg. IV, Heft 12.

Benda, Oskar, Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft. Eine erste Einf. in ihre Problemlage. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky A. G. (66 S.) 8°. Aus: Wissenschaft u. Schule. 2.50 M.

Benz, Richard, Wort und Gestalt. Masken, XXI, 10, Düsseldorf.

Bertalanffy, Ludwig v., Die klassische Utopie. Preuß. Jahrbücher, Jahrg. CCX, Heft 3.

Bruch, Bernhard, Novelle und Tragödie: Zwei Kunstformen und Weltanschauungen. Ein Problem aus der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Zeitschr. f. Ästhetik, Bd. XXII, 292—330.

Bünte, Gerhard, Zur Verskunst der deutschen Stanze. Halle (Saale): M. Niemeyer. (V, 177 S.) gr. 8° = Bausteine zur Geschichte d. deutschen Literatur. 22. 6 M.

Becker, Julius, Maria, Tragödie und ihre Gezeiten. Das Nationaltheater (Berlin), Jahrg. I, Heft 1.

Deubel, Werner, Echtes und Unechtes in der Dichtung. Das Nationaltheater (Berlin), Jahrg. I, Heft 1.

Elster, Hans Martin, Wesen und Bedeutung des Unterhaltungsromans. Die christliche Welt, XLII, 19.

Esser, W. M., Musikalität neuerer Lyrik. Betrachtungen über ein Grenzgebiet. Der Auftakt, VIII. Jahrg., Heft 2, Prag.

Feldkeller, Paul, Die Einstellungsmetapher. Zeitschr. f. Ästhetik, Bd. XXII, 147—165.

Forstreuter, Kurt, Das Rollengedicht. Zeitschr. f. Ästhetik, Bd. XXII, 17—45.

Genzmer, Felix, Der Rhythmus in der altgermanischen Dichtung. Deutsches Volkstum (Hamburg), Jahrg. X, Heft 10.

Grimm, Hans, Von der zeitlichen Aufgabe des Romans und der Novelle. Deutsches Volkstum, X. Jahrg., Heft 1.

Hauptmann, Gerhart, Die Zukunft des deutschen Dramas. Stadtanzeiger Mannheim, Jahrg. XXVII, Heft 2.

Hirsch, Arnold, Der Gattungsbegriff „Novelle". Berlin: E. Ebering. (158 S.) gr. 8⁰ = Germanische Studien. H. 64. nn 6.20 M.

Hirsch, Arnold, Soziologie und Literaturgeschichte. Euphorion, 29. Band, S. 74—82.

Kahane, Arthur, Das unsichtbare Königreich des deutschen Lyrikers. Westermanns Monatshefte LXXII, 859.

Leuteritz, Gustav, Die Krisis der Lyrik. Der Deutschen-Spiegel (Berlin), Jahrg. V, Heft 41.

Lucka, Emil, Das Grundproblem der Dichtkunst. Zeitschr. f. Ästhetik, Bd. XXII, 129—146.

Michel, Wilhelm, Das weltlose Drama. Kunstwart, XXXXI. Jahrg., Heft 4.

Offner, Max, Zur Geschichte des Begriffs: Tragische Schuld. Süddeutsche Monatshefte, XXVI. Jahrg., Heft 1.

Petersen, Julius, Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte. Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte, 6. Jahrg., Heft 1.

Petsch, Robert, Allgemeine Literaturwissenschaft. Ein Programm. „Hochschulfragen" des Hamburger Fremdenblatt, 21. Dez. 1927 u. 9. Jan. 1928.

Petsch, Robert, Epische Grundformen. German. Roman. Monatsschrift, Jahrg. 16, Heft 9/10.

Pierce, Frederick E., and C. F. Schreiber, Fiction and fantasy of German romance. Oxford: Oxford Univ. Press. 8⁰. 8 sh. 6 d.

Puccini, Mario, Grundzüge der italienischen Novelle. Neue Schweizer Rundschau, Jahrg. XXI, Heft 10.

Sarno, Antonio, Filosofia poetica. Napoli. 8⁰. pp. 64.

Schaaf, Paul, Das philosophische Gedicht. Vierteljahrsschrift für Literaturwissensch. u. Geistesgeschichte, 6. Jahrg., Heft 2.

Schmidt, Friedrich, Die Erneuerung des Epos. Eine geschichtsphilosoph. Betrachtg. zu Spittelers „Olympischem Frühling". Leipzig: Leop. Voß. (VI, 111 S.) gr. 8⁰ = Beiträge zur Ästhetik. 17. 6.60 M.

Scholz, Wilh. v., Von der Kunst des Romans. Die Neue Rundschau, Jahrgang XXXIX, Heft 1.

Schultze-Jahde, Karl, Zur Gegenstandsbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft. Ein methodolog. Versuch. Berlin: E. Ebering. (256 S.) gr. 8⁰. 6.90 M.

Spitzer, Leo, Stilstudien. [2 Bde.] München: M. Hueber 1928. 8⁰. 18 M., Lw. 21 M.

1. Sprachstile. (XIII, 295 S.) 7.50 M., Lw. 9.20 M. — 2. Stilsprachen. (VII, 592 S.) 12.50 M., Lw. 14.50 M.

Sprengel, Joh. Georg, Von lyrischer und epischer Dichtung. Zeitschr. f. deutsche Bildung, Jahrg. IV, Heft 3 (Frankfurt a. M.)

Thalmann, Marianne, Dramatische Charaktere. Radio, Jahrg. IV, Heft 24 (Wien).

Walzel, Oskar, Vom Wesen der Dichtung. Leipzig: Quelle & Meyer. (52 S.) 8⁰ = Deutschkundliche Bücherei. nn 0.80 M.

Wells, Henry Willis, The realm of literature. New York: Columbia Univ. Press. 8⁰. 2 $.

Wittsack, Richard, Rhythmus und Vortragskunst. Zeitschrift f. Deutschkunde, Jahrg. XLII, Heft 2.

b) Geschichte.

Allen, Percy, Shakespeare, Jonson and Wilkins as borrowers: Elizabethan dramatic origins and imitations. London: C. Palmer. 8°. 7 sh. 6 d.

Altszyler, Hélène, La genèse et le plan des caractères dans l'oeuvre de Balzac. Paris: F. Alcan. 8°. 25 Fr.

Andreas-Salomé, Lou, Rainer Maria Rilke. Mit 8 Lichtdrucktaf. Leipzig: Insel-Verlag. (125 S.) 8°. Lw. 6 M.

Baale-Uittenbosch, A. E. M., Les poétesses dolentes du romantisme. Haarlem: De Erven F. Bohn. 8°. 5 Fl.

Bachert, Ruth, Mörikes Maler Nolten. Leipzig: J. J. Weber. (VII, 75 S. gr. 8° = Von deutscher Poeterey. Bd. 1. Entstand als Gießener Diss. nn 4 M.

Bartels, Adolf, Geschichte der deutschen Literatur. Große Ausg. in 3 Bdn. Bd. 3. Leipzig: H. Haessel Verl. gr. 8° = Bartels: Hauptwerke zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Die neueste Zeit. (VII, 1308 S.) 33 M., Hlw. 36 M.

Bellinger, Mrs. Martha Idell Fletcher, A short history of the drama. Ill. New York: Holt. 8°. 3 $.

Benjamin, Walter, Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin: E. Rowohlt. (258 S.) gr. 8°. 8 M., Lw. 12 M.

Bernt, Alois, Handbuch der Deutschen Literaturgeschichte. Mit Bildschmuck [Abb.] Reichenberg in Böhmen: Gebr. Stiepel. (VIII, 816 S.) gr. 8°. Lw. 20 M,

Bertaux, Félix, Littérature allemande. Paris: Kra. 8°. (Panorama des litt. contemp.) 18 Fr.

Besançon, Jacques, Bernard, Essai sur le théâtre d'Henri Bataille. Groningen: J. B. Wolters. (XV, 296 S., Bl., 1 Titelb.) gr. 8°. Hlw. 5.90 Fl.

Bethe, Erich, Griechische Literatur. Heft 11 u. 12 (Schluß), S. 321—383. Mit Abb. u. Taf. Handbuch d. Literaturwissenschaft, Liefg. 102 u. 109. Wildpark-Potsdam: Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. 4°. Subskr. Pr. je 2.20 M.

Bettelheim, Anton, Karl Schönherr. Leben u. Schaffen. Mit 8 Bildtaf. Leipzig: L. Staackmann Verl. (187 S.) 8°. 5 M., Lw. 7 M., Hldr. 10 M.

Beyer, Paul, Vom letzten Soldatenlied. Euphorion, 29. Band, S. 175—190.

Bindtner, Josef, Adalbert Stifter. Sein Leben u. s. Werk. Nach d. neuesten Forschgn. Mit 5 [1 farb.] Bildbeigaben ([Taf.]. 1.—5. Tsd.) Wien: E. Strache 1928. (360 S.) 8°. 6 M., Lw. 7 M.

Bing, Siegmund, Jakob Wassermann. Weg u. Werk d. Dichters. Nürnberg: E. Frommann & Sohn. (VII, 259 S., mehr. Taf.) 8°. Lw. 6.50 M.

Böhm, Wilhelm, Hölderlin. [2 Bde.] Halle/Saale: M. Niemeyer. gr. 8°. 1. (VIII, 502 S.) 16 M., Lw. 18.50 M.

Bolte, Johannes, Fahrende Leute in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts. Berlin: Verlag d. Akademie d. Wiss., W. de Gruyter & Co. in Komm. (33 S. mit Abb.) 4°. 2 M.

Brand, Guido K., Die Frühvollendeten. Ein Beitr. zur Literaturgeschichte. Berlin: W. de Gruyter & Co. (IV, 318 S.) gr. 8°. 7 M., Lw. 8 M.

Brinkmann, Hennig, Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung. Halle (Saale): M. Niemeyer. (VII, 204 S.) gr. 8°. 8 M.

Buchheit, Gert, Rainer Maria Rilke. Mit 9 Abb. [auf Taf.] (1. Aufl.) Zürich: Rascher & Cie. (185 S.) 8°. Lw. 7 M.

Burger, Heinz Otto, Schwäbische Romantik. Studie zur Charakteristik d. Uhlandkreises. Stuttgart: W. Kohlhammer. (181 S.) gr. 8° = Tübinger germanist. Arbeiten. Bd. 6. 7.50 M.

Cansinos-Assens, R., La nueva literatura. T. 3: La evolución de la poesia (1917/27). Madrid: Páez. 8°. 6 pes.

Capri, Antonio, Letteratura moderna. Firenze: A. Vallecchi. 8°. 10 l.

Chacón y Calvo, José Maria, Ensayos de literatura española. Madrid: Hernando. 8°. 5 pes.

Chase, Mary Ellen, Thomas Hardy from serial to novel. Minneapolis: Univ. of Minneapolis. 8°. 2 $ 50 c.

Clauzel, Raymond, Trois introductions à Paul Valéry. La Rochelle: Charles Millon. 8°. 25 Fr.

Clivio, Josef, Lessing und das Problem der Tragödie. Horgen-Zürich: Verlag d. Münster-Presse (Hans Schatzmann). (164 S.) gr. 8° = Wege zur Dichtung. Bd. 5. 7.60 M.

Crémieux, Benjamin, Littérature italienne. Paris: Kra. 8°. 18 Fr.

Croce, Benedetto, La poesiae la letteratura italiana nel seicento (contin.) La critica, anno XXVI, fasc IV—VI.

Curtius, Ernst, Robert, James Joyce. D. Literatur, 31. Jahrg., H. 3.

Cysarz, Herbert, Von Schiller zu Nietzsche. Hauptfragen d. Dichtgs.- u. Bildgsgeschichte d. jüngsten Jahrhunderts. Halle a. d. Saale: M. Niemeyer. (V, 405 S.) gr. 8°. 12 M., Lw. 14.50.

Cysarz, Herbert, Schiller und unser 20. Jahrhundert. Vortr. Bern: A. Francke. (20 S.) 8° = Schriften der Freistudentenschaft Bern. H. 2. 1.20 Fr.

Dehmer, Heinz, Primitives Erzählungsgut in den Islendinga-Sögur. Leipzig: J. J. Weber. (VII, 150 S.) gr. 8° = Von deutscher Poeterey. Bd. 2. Frankfurt, phil. Diss 1925/26. 7.60 M.

Des Granges, Ch. M., Les littératures étrangères: Italie, Espagne, Angleterre, Allemagne, Russie, Scandinavie. Ill. Paris: A. Hatier. 8°. 15 Fr.

Diebold, Edmund, Friedrich Hebbel und die zeitgenössische Beurteilung seines Schaffens. Berlin: Behr's Verl. (VI, 291 S.) 8° = Hebbel-Forschungen. Nr. 17. b 6 M., geb. b 8 M.

Duff, J. Wight, A literary history of Rome in the silver age: from Tiberius to Hadrian. London: Unwin. 8°. (Libr. of literary hist.) 21 sh.

Eckhardt, Eduard, Das englische Drama im Zeitalter der Reformation und der Hochrenaissance. Vorstufen, Shakespeare u. s. Zeit. Berlin: W. de Gruyter & Co. (XII, 293 S.) gr. 8° = Geschichte d. engl. Literatur im Grundriß. 12 M., Lw. 14 M.

Egidy, Emmy v., Selma Lagerlöf u. Rikarda Huch. Kunstwart, XXXXI. Jahrg., Heft 11 u. 12.

Fontainas, André, De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry. Notes d'un témoin 1894—1922. Paris: Edm. Bernard, 47 Rue de Miromesnil. 8°. 30 Fr.

Forst-Battaglia, Otto, Die französische Literatur der Gegenwart seit 1870. 2., wesentl. verm. u. erg. Aufl. Wiesbaden: Dioskuren-Verlag. (VII, 600 S.) 8° = Welt und Geist. Lw. 18 M.

Franz, Arthur, Die literarische Porträtzeichnung in Goethes Dichtung und Wahrheit und in Rousseaus Confessions. Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte, VI. Band, Heft 3.

Gaedick, Walter, Der weise Narr in der englischen Literatur von Erasmus bis Shakespeare. (Leipzig: Mayer & Müller.) (III, 55 S.) 8°. Berlin, phil. Diss. 1928. 3.50 M.

Gerstner, Hermann, Studien über Julius Grosse. Julius Grosse als Lyriker. Würzburg: K. Triltsch. (IX, 114 S). 8°. München, philos. Diss. Teildr. 2.50 M.

Glasenapp, Helmut v., — F. Rosen — Schomerus — W. Geiger: Indische Literaturen. Heft 7—9, S. 193—288. Mit Abb. u. Taf. Handbuch d. Literaturwissenschaft. Liefg. 104, 107, 112. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. 4°. Subskr. Pr. je 2.20 M.

Gottschalk, Rudolf, Spitteler. Zürich: Rascher & Cie. (140 S.) 8°. 3.80 M.

Gottschalk, Walter, Die humoristische Gestalt in der französischen Literatur. Heidelberg: Carl Winter [Verl.] (VIII, 391 S.) 8° = Sammlung roman. Elementar- u. Handbücher. Reihe 2, 6. 16 M., geb. 18.50 M.

Gran, Gerhard, Henrik Ibsen. Der Mann u. s. Werk. (Aus d. Norweg. übertr. von Gustav Morgenstern.) Leipzig: F. A. Brockhaus. (VI, 423 S., mehr. Taf.) 8°. 9 M., Lw. 11 M.

Grosche, Robert, Paul Claudel. Hellerau: J. Hegner 1928. (136 S.) 8°. Lw. 4.50 M.

Grützmacher, Richard H., Gerhart Hauptmann, Stefan George, Thomas Mann. (Mainz:) Dioskuren-Verlag. (VI, 67 S.) 8° = Meister d. Zeit in Literatur u. Kultur. Bd. 1. 2 M.

Guéguen, Pierre, Paul Valéry, son oeuvre. Paris: Nouv. Revue crit. 8°. (Coll. de célébrités contemp. 3.) 8 Fr.

Gundolf, Friedrich, Shakespeare. Bd. 1. Berlin: G. Bondi. (467 S.) gr. 8°. 12.50 M., Lw. 15 M.

Gundolf, Friedrich: Shakespeare, sein Wesen und Werk. Bd. 2. (455 S.) Berlin: G. Bondi. gr. 8°. 12.50 M., Lw. 15 M.

Gunn, Sidney, The story of literature. New York: J. H. Sears. 8°. 3 $ 50 c.

Gutkind, Curt Sigmar, Molière und das komische Drama. Halle, Saale: Max Niemeyer. (VI, 183 S.) gr. 8° = Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte. Buchreihe Bd. 13. 9 M., Lw. 10.50 M.

Haas, Albert, Ricardo Rojas. „Phoenix" Zeitschrift des deutschen wissenschaftlichen Vereins, Buenos Aires.

Harrison, John. S., The vital interpretation of English literature. Indianopolis: Author. 8°. 3 $.

Hauvette, Henri, L'Aristote et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du 16e siècle. Paris: H. Champion. 8°. (Bibl. litt. de la renaiss. N. S. 16.) 60 Fr.

Heraeus, Otto, Fritz Jacobi und der Sturm und Drang. Heidelberg: Carl Winter [Verl.] (107 S.) gr. 8° = Beiträge zur Philosophie. 14. 7 M.

Herkenrath, Roland, Der ethische Aufbau der Ilias u. Odyssee. (Vorw. Otto Faller.) Paderborn: F. Schöningh. (384 S.) 8°. Lw. 9 M.

Hermann, Helene, Macbeth. Eine Interpretation. Zeitschr. f. Ästhetik. Bd. XXII. 400—437.

Hesse, Hermann, Betrachtungen. 327 S. Berlin: S. Fischer. br. 5.50 M. Lw. 7.50 M.

Heyden, Franz, Deutsche Lyrik. Nachschaffende Betrachtungen lyrischer Gedichte. Hamburg: Hanseat. Verlagsanstalt. (236 S.) 8°. 5 M., Lw. 7 M.

Hruby, Arthur, Zur Darstellungstechnik des englischen Romans. Die Personen in Charles Reades Matter of Fact-Romanen. Wien: Manzsche Verl.- u. Univbh. (IV, 43 S.) gr. 8°. 1.50 M., öst. Sch. 2.50.

Hytier, Jean, Les romans de l'individu. Paris: H. Jonquières & Cie. 8°. (Le XIXe siècle.) 12 Fr.

Janin, Clément, Drames et comédies romantiques. Ill. Paris: Le Goupy. 8°. (Collection romantique.) 80 Fr.

Ibel, Rudolf, Hofmann von Hofmanswaldau. Studien zur Erkenntnis deutscher

Barockdichtg. Berlin: E. Ebering. (207 S.) gr. 8⁰ = Germanische Studien. H. 59. nn 8 M.

Ischer, Anna, Albrecht von Haller und das klassische Altertum. Bern: P. Haupt. (272 S.) gr. 8⁰ = Sprache und Dichtung. H. 41. 6.40 M.

Kapp, Max, Thomas Manns novellistische Kunst. Ideen u. Probleme, Atmosphäre u. Symbolik seiner Erzählungen. München: Drei Masken Verlag. (99 S.) 8⁰. 4 M., Lw. 5.50 M.

Kappelmacher, Alfred, Römische Literatur. Heft 4 u. 5, S. 97—160. Mit Abb. u. Taf. Handbuch d. Literaturwissenschaft. Liefg. 96 u. 113. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4⁰. Subskr.-Pr. je 2.20 M.

Kayer, Hermann, Das Problem der gesellschaftlichen Entwurzelung in der französischen Literatur. Stuttgart-Zuffenhausen, Offali-Verlag. (205 S.) gr. 8⁰. 6 M.

Keith, A. Berriedale, A history of Sanskrit literature. Oxford: Oxford Univ. Press. 8⁰. 25 sh.

Keller, W. u. B. Fehr, Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. Heft 2—4, S. 33—128 mit Abb. u. Taf. Handbuch d. Literaturwissenschaft. Liefg. 97 u. 111. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. 4⁰. Subskr.-Pr. je 2.20 M.

Kemmerich, Gustav, Paul Heyse als Romanschriftsteller. Oldenburg: Schulzesche Hofbuchdr. (IV, 94 S.) gr. 8⁰. — Forschungen zur Literatur-, Theater- u. Zeitungswissenschaft. Bd. 5. 4 M.

Kindermann, Heinz, Durchbruch der Seele. Literarhist. Studie über d. Anfänge der „Deutschen Bewegung" vom Pietismus zur Romantik. Danzig: A. W. Kafemann. (32 S.) gr. 8⁰ = Gedanken u. Gestalten. H. 1. 1,60 M., 2 G.

Knussert, Rudolf, Hundert Jahre deutscher Dichtung. Eine Literaturbetrachtung. Stuttgart: A. Bonz & Comp. (183 S.) kl. 8⁰. 3.50 M., Lw. 5 M.

Kommerell, Max, Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin. Berlin: G. Bondi. (485 S.) gr. 8⁰ = Werke aus d. Kreis d. Blätter f. d. Kunst. Geschichtl. Reihe. 13.50 M., Lw. 16.50 M.

Kosch, Wilhelm, Deutsches Literatur-Lexikon. Lfg. 10—16. Halle: M. Niemeyer. 4⁰. Kastropp-Robespierre. Je 2.40 M.

Kosch, Wilhelm, Geschichte der deutschen Literatur im Spiegel der nationalen Entwickelung von 1813—1918. Liefg. 20. Schopenhauer. Liefg. 21. Haller, Jarcke, Radowitz, Stahl. Liefg. 22. Eichendorff. Mit zus. 6 Tafelbeilagen. Abt. 1. Bd. 2. IV S., S. 743—850. München: Verlag Parcus & Co. 4⁰. Je 2.50 M.

Krieger, Rudolf, Sprache und Rhythmus der späteren Hymnen Hölderlins. Zeitschr. f. Ästhetik. Bd. XXII. 256—291.

Kriesi, Hans, Sinclair Lewis. Frauenfeld: Huber & Co. (217 S.) 8⁰. 4 M., 5 Fr., geb. 5.20 M., 6.50 Fr.

Küpper, Helmut, Jean Pauls „Wuz". Ein Beitrag zur literarhist. Würdigung d. Dichters. Halle: M. Niemeyer. (86 S.) 8⁰. p. 0.45 M.

Kwee Kek Beng, La Pai Po. Een kleine studie over China's grootsten dichter. Haag: „Adi-Poestaka". 8⁰. 2 Fl. 75 c.

Lafourcade, Georges, Swinburne's Hyperion and other poems. With essay on Swinburne and Keats. London: Faber & G. 8⁰. 10 sh. 6 d.

Lawrence, W. J., Shakespeare's workshop. London: Blackwell. 8⁰. 5 sh. Boston: Houghton. 8⁰. 3 $.

Le Rouge, Gust., Verlainiens et décadents. Paris: M. Seheur. 8°. (Masques et idées. 1.) 20 Fr.

Lingelbach, Helene, Der Enterbte und Verfemte als tragischer Typus. Zur Problemgeschichte neuerer deutscher Dichtung. Jena: Frommann'sche Buchh. (III, 87 S.) 8°. 2.80 M.

Liptzin, Solomon, Lyric pioneers of modern Germany. Studies in German social poetry. New York: Columbia Univ. Press. 8°. 2 $ 75 c. Oxford: Oxford Univ. Press. 8°. 14 sh.

Marchesi, Concetto, Storia della letteratura latina. 2 vol. Messina: Ediz. Principato. 8°. 32 l.

Marti, Hugo, Rainer Maria Rilke — Henrik Ibsen. 2 Reden. Bern: A. Francke. (12 S.) 8° = Schriften der Freistudentenschaft Bern. H. 3. 0.80 Fr.

Mas, Edouard, Léon Daudet, son oeuvre. Paris: Nouv. Revue crit. 8°. 10 Fr.

Maturin, Rev. M. Persse, The mind and art of Dante. London: F. Griffith. 8°. 6 sh.

Meissner, Bruno, Die babylonisch-assyrische Literatur. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. (103 S. mit Abb., 3 [1 farb.] Taf.) 4° = Handbücher d. Kunst- u. Literaturgeschichte d. Orients = Handbuch d. Literaturwissenschaft. 10 M.

Melville, Lewis, William Makepeace Thackeray. London: Benn. 8°. 21 sh. Garden City, N. Y.: Doubleday, Doran. 8°. 6 $.

Michaud, Regis, Littérature américaine. Paris: Kra. 8°. 18 Fr.

Misch, Georg, Egil Skallagrimsson. Die Selbstdarstellung des Skalden. Vierteljahresschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte, 6. Jahrg., Heft 2.

Mohme, Erwin T., Die freireligiösen Anschauungen im Drama und Roman der neueren deutschen Literatur (1885—1914). St.-Louis, Mo.: Eden Publishing House. (V, 156 S.) gr. 8° = New York University. Ottendorfer Series of Germanic Monographs. No. 17. n 1.25. $

Möhring, Werner, Ibsen und Kierkegaard. Leipzig: Mayer & Müller. (VIII, 187 S.) gr. 8° = Palaestra. 160. nn 12 M.

Mornet, Daniel, Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines. Paris: Larousse. 8°. 12 Fr.

Müller, G., Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock. Heft 4—6, S. 97—192. Mit Abb. u. farb. Taf. Handbuch d. Literaturwissenschaft. Liefg. 95, 99, 108. Wildpark-Potsdam: Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. 4°. Subskr. Pr. je 2.20 M.

Müller, Günther, Aufriß der deutschen Literaturgeschichte. III. Das Zeitalter der Mystik. Zeitschr. f. Deutschkunde, Jahrg. XLII, H. 3.

Murray, Gilbert, The classical tradition in poetry. (C. E. Norton lectures.) Oxford: Oxford Univ. Press. 8°. 12 sh. 6 d.

Nadler, Josef, Heinrich von Kleist. Rede. Königsberg Pr.: Hartungsche Buchdr. (18 S.) gr. 8° = Königsberger Universitätsreden. 1. nn 0.60 M.

Nadler, Josef, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Bd. 4. [Nebst] Raumzeittafel. Regensburg: Josef Habbel. gr. 8°. 4. Der deutsche Staat. (1814—1914.) 1. u. 2. Aufl. (XV, 1012 S.) Lw. 22 M., Hldr. 26 M. Raumzeittafel. 1. u. 2. Aufl. (51 S.) Geh. 1 M.

Ninck, Martin, Hölderlin-Eichendorff. Vom Wesen d. Klassischen u. Romantischen. Heidelberg: N. Kampmann. (152 S.) 8°. 5.50 M., geb. 7 M.

Olschki, Leonardo, Romanische Literaturen des Mittelalters. Heft 1 u. 2, S. 1—64. Mit Abb., Taf., 1 Karte. Handbuch d. Literaturwissenschaft, Liefg.

106 u. 110. Wildpark-Potsdam: Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. 4⁰. Subskr. Pr. je 2.20 M.

Paratore, Ettore, La novella in Apuleio. Palermo: R. Sandron. 8⁰. 25 l.

Peck, Walter Edwin, Shelley, his life and work. 2 vol. London: Benn. 8⁰. 50 sh.

Petersen, Julius, Fontanes Altersromane. Euphorion, 29. Band, S. 1—74.

Petrini, Domenico, Poesia e poetica carducciana. Pp. 132. 8⁰. Roma: De Alberti.

Placzek, Heinz Walter, Das historische Drama zur Zeit Hebbels. Berlin: E. Ebering. (119 S.) gr. 8⁰ = Germanische Studien. H. 62. nn 4.80 M.

Potthoff, Alfred, Hermann Löns und das Volkslied. Ein Beitr. zur Löns-Forschung. Hannover: A. Sponholtz Verlag. (111 S.) 8⁰ = Beiträge zur niedersächs. Literaturgeschichte. Bd. 2. 3.60 M.

Pouzar, Otto, Ideen und Probleme in Adalbert Stifters Dichtungen. Reichenberg i. B.: Sudetendeutscher Verlag Fr. Kraus. (X, 138 S.) gr. 8⁰ = Prager Deutsche Studien. H. 43. nn 4.20 M.

Puech, Aimé, Histoire de la littérature grecque chrétienne depuis les origines jusqu'à la fin du 4e siècle. T. 2. Paris: Soc. d'éd. »Les belles lettres.« 8⁰. (Coll. d'études anciennes.) 40 Fr.

Quint, Léon Pierre, Le comique et le mystère chez Proust. Paris: Kra. 8⁰. 25 Fr.

Rabehl, W[alter], Die Verskunst der Griechen und Römer. Eine Einf. Leipzig: Teubner. (III, 31 S.) 8⁰. 1 M.

Rabl, Hans, Die dramatische Handlung in Gerhart Hauptmanns Webern. Halle (Saale): M. Niemeyer. (41 S. mit Fig., 7 Taf.) 8⁰ = Bausteine zur Geschichte d. deutschen Literatur. 25. Kart. 6 M.

Razinger, Hubert, Carl Hauptmann. Gestalt u. Werk. Krummhübel i. R.: Bonavoluntas-Verlag. (XI, 211 S., 1 Titelb.) 8⁰. 5 M., geb. 6 M.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Paul Merker und Wolfgang Stammler. Bd. 2, Lfg. 9, u. Bd. 3, Lfg. 1. Parodie — Quatrain. Berlin: W. de Gruyter & Co. 4⁰. Subskr.-Pr. 5.50 u. 3.50 M.

Rehm, Walther, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. Halle, Saale: M. Niemeyer. (IX, 480 S.) gr. 8⁰ = Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte. Buchreihe, Bd. 14. 24 M., Lw. 26 M.

Rieger, Erwin, Stefan Zweig. Der Mann und das Werk. Berlin: J. M. Spaeth Verl. (231 S., mehr. Taf., 1 Faks.) 8⁰. 3.50 M., Lw. 6 M.

Rosenzweig, Franz, Das Formgeheimnis der biblischen Erzählungen. Kunstwart, XXXXI. Jahrg., Heft 5.

Royère, Jean, Poèmes d'amour de Baudelaire. Le génie mystique. Paris: A. Michel. 8⁰. 20 Fr.

Santangelo, Salvatore, Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini. Genève: Olschki. 8⁰. (Bibl. dell'archivum roman. I, 9.) 30 l.

Schalit, Leon, John Galsworthy. Der Mensch und sein Werk. Wien: P. Zsolnay. (477 S., mehr. Taf.) 8⁰. 4 M., Hlw. 6 M., Lw. 7 M.

Schmid, Hans Rudolf, Hermann Hesse. Frauenfeld: Huber & Co. (218 S.) kl. 8⁰ = Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Bdchen 56/57. 4 M., 5 Fr.

Schröder, August, Kritische Studien zu den Gedichten Conrad Ferdinand Meyers. Im Zusammenh. mit e. Kritik d. bis 1926 über C. F. Meyer u. s. Ge-

dichtwerk erschienenen Literatur. Köln: P. Gehly. (VIII, 207 S.) gr. 8°. 5 M., Hldr. 10 M.

Schulhof, Hilde, Wilhelm Hauffs Märchen. Euphorion, 29. Band, S. 108—132.

Schultz, Franz, Der Mythus des deutschen Klassizismus. Zeitschr. f. deutsche Bildung, IV. Jahrg., Heft 1.

Schürr, Friedrich, Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur. Eine prinzipielle Stilbetrachtg. Leipzig: Teubner. (III, 44 S., 8 Taf.) 8°. 3 M.

Seidel, Willy, Exotismus in deutscher Literatur. Kunstwart, XXXXI. Jahrg., Heft 9.

Small, Samuel Asa, The return to Shakespeare; the historical realists. Baltimore: Johns Hopkins Press. 8°. 1 $ 75 c.

Smith, Paul Jordan, A key to the Ulysses of James Joyce. Chicago: P. Covici. 8°. 3 $.

Snell, Bruno, Aischylos und das Handeln im Drama. Leipzig: Dieterich'sche Verlh. (164 S.) gr. 8° = Philologus. Suppl. Bd. 20, H. 1. 11 M., Subskr. Pr. 9.60 M.

Solve, Melvin T., Shelley, his theory and poetry. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 8°. 15 sh.

Sperl, Heinrich, Naturalismus und Idealismus in der althochdeutschen Literatur. Dargest. am Hildebrands-, Ludwigs-, Gallus- u. Georgslied. Halle (Saale): M. Niemeyer (X, 202 S.) gr. 8° = Bausteine zur Geschichte d. deutschen Literatur. Bd. 23. 7 M.

Spiero, Heinrich, Fontane. Mit 7 Abb. [Taf.], darunter [1 farb. u.] 1 Handschriftprobe. Wittenberg (Bez. Halle): A. Ziemsen. (344 S.) 8° = Geisteshelden. Bd. 75. Lw. 10 M.

Sprengel, Joh. Georg, Die psychologische Einheit in Schillers romantischer Tragödie. Zeitschr. f. deutsche Bildung, IV. Jahrg., Heft 1.

Starkie, Enid, Les sources du lyrisme dans la poésie d'Emile Verhaeren. Paris: E. de Boccard. 8°. 30 Fr.

Stechele, W[olf], Berlin und die deutsche Dichtung. Berlin: L. Oehmigke's Verlh. (8° = Groß-Berliner Heimatbücher. 3. Der Naturalismus. (54 S.) nn 1 M.

Steinmayr, Franz, Periode und Rhythmus der griechischen und lateinischen Kunstsprache. Halle (Saale): Buchh. d. Waisenhauses. (32 S.) gr. 8°. 2 M.

Strentz, Henri, Arthur Rimbaud, son oeuvre. Paris: Nouv. Revue critique. 8°. (Coll. des célébrités contemp. 1.) 6 Fr.

Strich, Fritz, Schiller. Sein Leben u. s. Werk. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft. (481 S.) 8°. [= Veröffentlichungen d. Deutschen Buch-Gemeinschaft. 186.] Hldr. 4.90 M.

Tannenbaum, Samuel, A., Problems in Shakespeare's penmanship. Oxford: Oxford Univ. Press. 8°. 18 sh.

Tau, Max, Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes. Oldenburg: Schulzesche Hofbuchdr. (IV, 121 S.) 8° = Epische Gestaltung. Bd. 1. 3.50 M.

Thalmann, Marianne, Henrik Ibsen, ein Erlebnis der Deutschen. Marburg a. L.: N. G. Elwert'sche Verlh. (IV, 67 S.) gr. 8° = Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft. Nr. 29. 2.50 M.

Thomas, Calvin, A history of German literature. New York: Appleton. 8°. (Appleton dollar libr.) 1 $.

Thon, Luise, Die Sprache des deutschen Impressionismus. München: M. Hueber. (VIII, 175 S.) gr. 8° = Wortkunst. N. F. H. 1. 7.50 M., Subskr. Pr. 6 M.

Trojan, Felix von, Handlungstypen im Epos. Die homerische Ilias. Mit e. (farb.) Taf. u. e. (eingedr.) tabellar. Übersicht. München: M. Hueber Verlag. (187 S.) gr. 8° = Wortkunst. N. F. H. 3. 9.50 M., Subskr. Pr. 7.50 M,

Turóczi-Trostler, Josef, Entwicklungsgang der ungarischen Literatur. 1. Budapest: G. Rauschburg. (34 S.) 8° = Geist u. Literatur. 2. 2 Pengö.

Unger, Rudolf, Vom Sturm und Drang zur Romantik. Ein Problem — und Literaturschau. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte, 6. Jahrg., Heft 1 u. 2.

Veo, Ettore, I poeti romaneschi. Notizie, saggi, bibliografia. Roma: Romana edit. (R. Garroni). 8°. 25 l.

Viëtor, Karl, Probleme der deutschen Barockliteratur. Leipzig: J. J. Weber. (94 S.) gr. 8° = Von deutscher Poeterey. Bd. 3. 6 M.

Vines, Sherad, Movements in modern English poetry and verse. Oxford: Oxford Univ. Press. 8°. 7 sh. 6 d.

Vincenti, Leonello, Brentano. Contributo alla caratteristica del romanticismo germanico. Torino: Bocca. 8°. (Letterature mod. 18.) 28 l.

Walker, Emil, Der Monolog im höfischen Epos. Stil- u. literaturgeschichtl. Untersuchgn. Stuttgart: W. Kohlhammer. (XIV, 286 S.) gr. 8° =Tübinger germanist. Arbeiten. Bd. 5. 15 M.

Walzel, Oskar, Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart. Heft 7. bis 9, S. 193—288. Mit Abb. u. Taf. Handbuch d. Literaturwissenschaft, Liefg. 94, 100, 105. Wildpark-Potsdam: Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. 4°. Subskr. Pr. je 2.20 M.

Walzel, Oskar, Heinrich von Kleists Kunst. Vortrag. Bonn: L. Röhrscheid (23 S.) gr. 8°. 0.90 M.

Walzel, Oskar, Nachkriegsdichtung. Der Gral XXIII, 1.

Ward, A. C., Twentieth century literature: the age of interrogation 1901—1925. London: Methuen. 8°. 5 sh.

Weber, Gottfried, Wolfram von Eschenbach. Bd. 1. Frankfurt a. M.: M. Diesterweg. gr. 8° = Deutsche Forschungen. H. 18. 1. Stoff u. Form. (VII, 315 S., 1 farb. Taf.) 9.60 M., Lw. 11.60 M.

Weishaar, Friedrich, C. F. Meyers „Angela Borgia". Marburg: N. G. Elwert'sche Verlh. (X, 73 S.) gr. 8° = Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft. Nr. 30. 2.50 M.

Widdows, Margharita, English literature. Ill. London: Chatto & W. 8°. (Simple guide ser.) 7 sh. 6 d.

Wiese, Benno v., Die Antithetik in den Alexandrinern des Angelus Silesius. Euphorion, 29. Band, S. 503—522.

Wild, Friedrich, Die englische Literatur der Gegenwart seit 1870. Drama u. Roman. Wiesbaden: Dioskuren-Verlag. (VII, 403 S.) 8° = Welt u. Geist. Lw. 12 M.

Wilhelm, Richard, Chinesische Literatur, Heft 6 (Schluß), S. 161—200. Mit Abb., 1 farb. Taf. Handbuch d. Literaturwissenschaft, Liefg. 93. Wildpark-Potsdam: Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. 4°. Subskr. Pr. 2.20 M.

Witkop, Philipp, Tolstoi. Mit 8 Abb. [Taf.]. Wittenberg (Bez. Halle): A. Ziemsen. (V, 244 S.) 8° = Geisteshelden. Bd. 74. Lw. 7.50 M.

Wolf, Alfred, Zur Entwicklungsgeschichte der Lyrik von Novalis. Ein stilkrit. Versuch. Uppsala: A. B. Lundequistska Bokhandeln. gr. 8° = Uppsala Universitets Årsskrift. Filosofi, språkvetenskap och hist. vetenskaper. 1928, 3. 1. Die Jugendgedichte. (XI, 222 S.) 7.25 Kr.

Wolff, Max J[osef], Die Renaissance in der englischen Literatur. Bielefeld: Velhagen & Klasing. (III, 126 S.) 8° = Neuphilologische Handbibliothek f. d. westeuropäischen Kulturen u. Sprachen. Bd. 1. 3 M.

Wolfskehl, Karl, Stefan George. D. Neue Rundschau, Jahrg. XXXIX, Heft 7.

Worbs, Hildegard, Fr. M. Klingers Weltanschauung und künstlerische Gestaltungsweise zur Zeit des „Orpheus". Halle (Saale): M. Niemeyer. (83 S.) gr. 8° = Hermaea. 21. 4 M.

Wüst, Walther, Stilgeschichte und Chronologie des Rgveda. Leipzig: Deutsche Morgenländ. Gesellschaft; F. A. Brockhaus. (XVI, 172 S.) gr. 8° = Abhandlungen f. d. Kunde d. Morgenlandes. Bd. 17, Nr. 4. 12 M.

Zottoli, Angelandrea, Leopardi: Storia di un'anima. Bari: G. Laterza e figli. 8°. (Bibl. di cultura mod. 147.) 22 l.

Zweig, Stefan, Abschied von Rilke. Eine Rede. Tübingen: R. Wunderlich. (30 S.) 8°. Pp. 1 M.

5. Raumkunst.

a) Allgemeines.

Brunov, N., Über einige allgemeine Probleme der Kunst des Islams. Der Islam 1928, H. 2, p. 121—131.

Buchner, Ernst, u. Karl Feuchtmayr, Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance. 3 Lfgn. Lfg. 1. 2. (368 S. mit Abb.) Augsburg: Dr. B. Filser. 4° = Beiträge zur Geschichte d. deutschen Kunst. Bd. 2. 40 M.

Cavallucci, C. J., e E. Duprè, Manuale di storia dell' arte italiana vol. 2: Il rinascimento. Ill. Firenze: Le Monnier. 8°. 25 l.

Contenau, G., L'art de l'Asie occidentale ancienne. Ill. Paris: G. Vanoest. 8°. 36 Fr.

Diehl, Ch., L'art chrétien primitif et l'art byzantin. Ill. Paris: G. Vanoest. 8°. 36 Fr.

Eberlein, Kurt Karl, Die Krisis der Kunst. Ein Galeriegespräch. Kunstwart, XXXXI. Jahrg., Heft 4.

Fabrikant, Michael, Die Periodation in der Kunstgeschichte. Arbeiten des Instituts d. Arch. u. Kunst. Bd. III (in russ. Sprache).

Fairfield, Otto Peare, The Italian renaissance in art. A study in appreciation. Ill. London: Macmillan. 8°. 21 sh.

Fischer, Otto: Die Kunst Indiens, Chinas und Japans. Berlin: Propyläen-Verlag. (643 S. mit Abb., eingedr. Kt., 45 z. T. farb. Taf.) 4° = Propyläen-Kunstgeschichte. 4. 45 M., Hlw. 50 M., Hldr. 55 M.

Fry, Roger Eliot, Flemish art. A critical survey. Ill. New York: Brentano's. 8°. 3 $ 50 c.

Glück, Gustav, Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich etc. Berlin: Propyläen-Verlag. (659 S. mit Abb., 49 z. T. farb. Taf.) 4° = Propyläen-Kunstgeschichte. 10. 45 M., Hlw. 50 M., Hldr. 55 M.

Grundy, C. Reginald, English art in the 18th century. London: »Studio«. 8°. 10 sh. 6 d.

Harcourt-Smith, Simon, Babylonian art. Ill. London: Benn. 8°. (Kai Khosru monogr. on eastern art.) 21 sh.

Jackmann, Rilla Evelyn, American arts. Ill. Chicago: Rand, Mc Nally. 8°. 3 $ 60 c.

Isenberg, H[einrich], Der Stilführer. Die Hauptmerkmale d. Stile vom roman.

bis zum Empire-Stil. Münster i. W.: Münstersche Buchdruckerei u. Verlagsanstalt. (98 S. mit Abb., Titelb.) 8°. 1.80 M., geb. 2.25 M.

Karlinger, Hans, u. Josef Maria Ritz, Bayerische Kunstgeschichte. München: Knorr & Hirth 1928. gr. 8° = Bayerische Heimatbücher. Bd. 5. 1. Altbayern u. Bayerisch-Schwaben. Bearb. von Hans Karlinger. Mit 92 Abb. (VIII, 231 S.) 6 M., Lw. 7.50 M.

Kümmel, Otto, Die Kunst Chinas, Japans u. Koreas, Heft 1—3, S. 1—144. Mit Abb. u. Taf. Handbuch d. Kunstwissenschaft, Liefg. 244, 246, 248. Wildpark-Potsdam: Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. 4°. Subskr. Pr. je 3.30 M.

Lexikon, Allgemeines, der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. von Ulrich Thieme u. Felix Becker. Hrsg. von Hans Vollmer. Bd. 22. Leipzig: E. A. Seemann. 4°. 22. Krügner—Leitch. (600 S.) nn 48 M., Hldr. nn 56 M.

Lietzmann, Hans, Das Problem der Spätantike. Mit [1 Abb. u.] 1 Taf. (Berlin): Verlag d. Akademie d. Wissenschaften. (S. 342—358.) 4°. Aus: Sitzungsberichte d. preuß. Akad. d. Wiss. (Phil.-hist. Kl.) 1927, 31. 2 M.

Mayer, August L., Gotik in Spanien. Mit 155 Abb. Leipzig: Klinkhardt & Biermann. (VII, 299 S.) 4° = Handbücher d. Kunstgeschichte. Bd. 3. Hlw. 35 M.

Mühlestein, Hans, Die Kunst der Etrusker. (3 Bde.) Berlin: Frankfurter Verlags-Anstalt. gr. 8°. Bd. 1. Die Ursprünge. (241 S. mit Abb., zahlr. Taf.) 24 M., geb. 27 M.

Neumeyer, Alfred, Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik. Doktordissertation. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

Oskussonastik, Kunstialjaloo, Dorpat: J. G. Krüger. (24 S.) gr. 8°. [Estn.-deutsches kunstgeschichtl. Fachwörterbuch] = Akadeemilise Kirjandusühinqu. Toimetused. 2. 0.60 M.

Puig i Cadafalch, J., Le premier art roman. Ill. Paris: H. Laurens. 8°. 40 Fr.

Robiquet, Jacques, L'art et le goût sous la restauration. Ill. Paris: Payot. 8°. (L'art et le goût.) 60 Fr.

Roeder, Günther, Die künstlerische Einwirkung der Griechen auf die Ägypter. Alt-Hildesheim 1928, H. 8, p. 56—67, ill. 15.

Rosenthal, Léon, L'art et les artistes romantiques. Ill. Paris: Le Goupy. 8°. 80 Fr.

Schäfer, Heinrich, Ägyptische und heutige Kunst und Weltgebäude der alten Ägypter. 2 Aufsätze mit 129 Abb. im Text u. 4 Taf. Berlin: W. de Gruyter & Co. (XV, 128 S.) 4°. 10 M.

Schmarsow, August, Italienische Kunst im Zeitalter Dantes. [2 Bde.] Augsburg: Dr. B. Filser. 4°. 1. (Text.) (207 S.) — 2. (Tafeln.) (150 S.) Lw. 90 M.

Sitwell, Sacheverell, German baroque art. Ill. London: Duckworth. 4°. 25 sh.

Soulié de Morant, George, Histoire de l'art chinois de l'antiquité jusqu'à nos jours. Ill. Paris: Payot. 8°. (L'art et le goût.) 100 Fr.

Speleers, Louis, Les arts de l'Asie antérieure ancienne. Ill. Paris: P. Geuthner. 8°. 200 Fr.

Thiis, Jens, Fransk aand og kunst. T. 2: Barok og klassicisme. Ill. Oslo: Gyldendal. 8°. 40 Kr.

Tietze, Hans, Meister und Meisterwerke deutscher Kunst. Wien: Deutscher Verlag f. Jugend u. Volk. (159 S., 51 S. Abb.). 8°. Hlw. 5.50 M.

Topass, Jan, L'art et les artistes. Du romantisme à nos jours. Paris: F. Alcan. 8°. (Art et esthétique.) 15 Fr.

Vollmer, Hans, Kunstgeschichtliches Wörterbuch. Leipzig: Teubner. (VI, 272 S.) kl. 8° = Teubners kleine Fachwörterbücher. 13. Lw. 7.50 M.

Weese, Maria, u. Doris Wild, Die Schweizer Frau im Kunstgewerbe und bildender Kunst. Zürich: Orell Füßli Verl. (84 S., mehr. Taf.) gr. 8° = Schriften zur „Saffa". 2.80 M.

Weißbach, Werner, Gegenreformation — Manierismus — Barock. Repertorium f. Kunstwissensch. 1928, H. 1, p. 16—28.

Westheim, Paul, Amerikanisierung der Kunst. Das Kunstblatt, XII. Jahrg., Heft 4.

Worringer, Wilhelm, Griechentum und Gotik. Vom Weltreich d. Hellenismus. Mit 122 Abb. ([auf Taf.]. 1. u. 2. Tsd.) München: R. Piper & Co. (112 S.) 4°. 14 M., Lw. 17.50.

b) Baukunst.

Behne, Adolf, Eine Stunde Architektur. Stuttgart: Akadem. Verlag Dr. F. Wedekind & Co. (64 S. mit Abb.) gr. 8°. 5.80 M.

Behrendt, Walter Curt, Vom neuen Bauen. Kunst u. Künstler. Jahrg. XXVI, Heft 9 u. 11.

Bellot, Dom Paul, Une oeuvre d'architecture moderne. Ill. Paris: Libr. d'art ancien et mod. 4°. 300 Fr.

Bloch, Ernst, Straßburger Münster. D. Neue Rundschau, Jahrg. XXXIX, Heft 10.

Colas, René, Les styles de la renaissance en France dans l'architecture et la décoration des monuments. Ill. Paris: René Colas. 4°. 100 Fr.

Delbrück, Richard, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Lfg. 5. (2 S., 10 Taf.) Berlin: W. de Gruyter & Co. 2° = Studien zur spätantiken Kunstgeschichte. 2, 5. In Umschl. nn 35 M.

Edgell, G. H., The American architecture of to-day. London: Scribner. 8°. 25 sh.

Gantner, Joseph, Grundformen der europäischen Stadt. Versuch eines historischen Aufbaues in Genealogien. 152 S., 105 Abb. 4°. Wien: Anton Schroll. Kart. 12 M., Leinw. 15 M.

Gerlach, Hans, Kommende Baukunst: Der katarrhalische Stil. Die Wohnung 1928, H. 9/10, p. 261—269, ill. 20.

Godfrey, Walter H., The story of architecture in England. Vol. 1: From Roman times to the reformation. London: Batsford. 8°. 6 sh. 6 d.

Gromort, Georges, Les grandes époques de l'art français: L'architecture romane. T. 1. Ill. Paris: Libr. d'art. ancien & mod. 4°. 300 Fr.

Gropius, Walter, Der Architekt als Organisator. Die Bauztg. 1928, H. 11, pg. 111—112.

Hecht, Josef, Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes von seinen Anfängen bis zum Ausklingen. Basel: Frobenius A.-G. 4°. 1. Analyse d. Bauten. Mit 639 Abb. auf 261 Taf. (XXXI, 399 S.) Lw. nn 92 M.

Heufelder, Katharina, Der architektonische Raum. Doktor-Dissertation, Berlin.

Hilberseimer, Ludwig, Großstadt-Architektur. Die Großstadt. Städtebau. Wohnbauten. Kommerzielle Bauten. Hochhäuser. Hallen- u. Theaterbauten. Verkehrsbauten. Industriebauten. Bauhandwerk u. Bauindustrie. Großstadtarchitektur. Mit 229 Abb. Stuttgart: J. Hoffmann. (106 S.) 4° = Die Baubücher. Bd. 3. 9.50 M.

Horst, Carl, Die Architektur der deutschen Renaissance. Berlin: Propyläen-Verlag. (327 S. mit Abb., 16 Taf.) 4°. 23 M., Hlw. 28 M., Hldr. 32 M.

Jantzen, Hans, Über den gotischen Kirchenraum. Vortr. Freiburg i. B.: Speyer & Kaerner. (20 S., 17 S. Abb.) gr. 8° = Freiburger wissenschaftl. Gesellschaft. H. 15. b 7.50 M.

Klapheck, Richard, Neue Baukunst in den Rheinlanden. Düsseldorf: L. Schwann. (VIII, 214 S. mit Abb.) 4° = Zeitschr. d. rhein. Vereins f. Denkmalspflege u. Heimatschutz, Jhrg. 21, Nr. 2. 4 M.

Klopfer, Zur Ästhetik des Betons. Zement, Jahrg. 1928, Heft 1.

Kloer, Hans, Das Zisterzienserkloster Eldena in Pommern. Berlin: Deutscher Kunstverlag. (VII, 90 S. mit Abb., 17 Taf.) gr. 8° = Kunstwissenschaftliche Studien. Bd. 1. 7.50 M.

Krischen, Fritz, Entwicklungsgesetze der Bildhauerkunst, angewendet auf die Baugeschichte. Wasmuths Monatsschr. f. Baukunst 1928, H. 3, p. 111—122, ill. 40.

Le Corbusier [d. i. Charles E. Jeannert], Städtebau. Übers. u. hrsg. von Hans Hildebrandt. Mit 218 Abb., 1 mehrfarb. Stadtplan u. 1 Ausschlagtafel. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. (XII, 262 S.) 4°. Lw. 16 M.

Liesenberg, Kurt, Der Einfluß der Liturgie auf die frühchristliche Basilika. Neustadt a. d. Haardt: Pfälzische Verlagsanst. [Carl] Liesenberg. (V, 213 S. mit Abb.) gr. 8°. Freiburg i. Br., phil. Diss. von 1925. 5 M.

Loukomski, G. K., Andrea Palladio, sa vie, son oeuvre. Ill. Paris: Libr. d'art anc. et mod. 8°. (Les grands architectes.) 90 Fr.

Löwitsch, Franz, Raumempfinden und moderne Baukunst. „Imago", Bd. XIV, Heft 2/3, S. 293—321.

Oud, J. J. P., Wohin führt das neue Bauen? Kunst und Standard. Die Form 1928, H. 2, p. 61.

Phillips, R. (Randal), Englische Raumkunst von heute. Mit 298 Abb. Stuttgart: J. Hoffmann. (XVI, 192 S.) 4°. Lw. 28 M.

Praschniker, Camillo, Parthenonstudien. Augsburg: Dr. B. Filser. (XVI, 254 S. mit 136 Abb., 28 Taf.) 4°. Lw. 40 M.

Riezler, W., Form und Formalismus in der Baukunst. Die Form 1928, H. 2, p. 36—38.

Russeli, A. L. W., Architecture. Ill. New York: Dutton. 8°. (Simple guide ser.) 3 $.

Schultze, Rudolf, Basilika. Untersuchgn. zur antiken u. frühmittelalterl. Baukunst. Mit 13 Taf. u. 52 Textabb. Berlin: W. de Gruyter & Co. (VII, 87 S.) 4° = Römisch-germanische Forschungen. Bd. 2. 18 M.

Schürer, O., Architektur und Bild. Deutsche Kunst u. Dekoration, Jahrg. XXXI, Heft 4.

Schürer, Oskar, Gestrige und heutige Architektur. Dekorative Kunst, H. 7, p. 174—176.

Senger, Alexander v., Krisis der Architektur. (1. u. 2. Tsd.) Zürich: Rascher & Cie. (107 S.) kl. 8°. 2.40 M.

Stahl, Fritz, Paris, eine Stadt als Kunstwerk. ([Mit] 67 Abb. in Kupfertiefdr. 1. bis 5. Aufl.) Berlin: R. Mosse, Buchverl. (180 S.) gr. 8°. 6.50 M., Lw. 8,50 M,

Stahl, Fritz, Rom. Das Gesicht d. ewigen Stadt.. ([Mit] 84 Abb. in Kupfertiefdr. [u. 1 Titelb.]. 1.—5. Aufl.) Berlin: R. Mosse, Buchverl. (202 S.) gr. 8, 6.75 M., Lw. 9 M.

Steinlein, G., Wandlungen des Materialgefühls in der Baukunst von der Antike bis zum Ausgang des Mittelalters. Die Bauzeitung 1928, H. 8, p. 71—80, ill. 16.

Theiss, Siegfried, Einfluß der neuen Baustoffe auf die Architektur und die Wirtschaftlichkeit des Bauens. Österr. Bauzeitung 1928, H. 11, p. 160—161.

Vetter, Willi, Um die neue Gestaltung. Frankreichs Architektur. Das neue Frankfurt 1928, H. 2, p. 33—34, ill. 10.

Virette, J., Sculptures et détails d'architecture moderne. Paris: A. Sinjon. 4°. 110 Fr.

Vischer, Julius, Ludwig Hilberseimer, Beton als Gestalter. Bauten in Eisenbeton u. ihre architekton. Gestaltg. Ausgeführte Eisenbetonbauten. Mit 264 Abb. Stuttgart: Julius Hoffmann. (121 S.) 4° = Die Baubücher. Bd. 5. 16 M.

Werte, Neue der Baukunst. Hrsg.: [Peter Hans] Riepert. Mitarb.: [Karl] Dahl. Charlottenburg: Zeitschriftenverlag. gr. 8°. H. 4. Plastik. 1.—3. Tsd. (39 S. mit Abb.) 1.50 M.

c) Werkkunst.

Dolezel Ezel, Paul, Elementare Entwicklung des Ornaments. Berlin: Heintze & Blanckertz. (58 S. mit z. T. farb. Abb.) gr. 8°. 3.60 M., geb. 5.10 M.

Eberlein, Kurt Karl, Die neue Form und das Glas. Kunstwart. XXXXII. Jahrgang. Heft 1.

Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker. Hrsg. von Helmuth Th. Bossert. Bd. 1. Berlin: E. Wasmuth. 4°. 1. (XI, 394 S. mit Abb., 28 z. Tl. farb. Taf., mehr. Pausen.) Hldr. 42 M.

Häring, Hugo, Gebrauchsgegenstände und Kunstgewerbe. Kunst und Künstler. 1928. H. 5, p. 193—196.

Hennig, Arthur, Die schmucklose Richtung. Keram. Rundschau und Kunstkeramik. 1928. Heft 6.

Koechlin, Raymond, L'art de l'Islam. La céramique. Ill. Paris: A. Morancé. 4°. (Musée des arts décoratifs.) 100 Fr.

Kuhn, Alfred, Aufgaben der Keramik. Deutsche Kunst und Dekoration. Jahrgang XXXI. Heft 5.

Laeuger, Max, Vom Wesen der Keramik. Deutsche Kunst u. Dekoration. Jahrgang XXXI. Heft 7.

Loukomski, G. K., L'art décoratif russe. Ill. Paris: Libr. d'art anc. et mod. 4°. 110 Fr.

Merlin, Alfred, Vases grecs du style géométrique au style à figures noires. Ill. Paris: A. Calavas. 4°. (Documents d'art décoratif.) 150 Fr.

Polunin, Vladimir, The continental method of scene painting. Ed. by C. W. Beaumont. Ill. London: C. W. Beaumont. 8°. 25 sh.

Redslob, Edwin, Die Stellung der Keramik im künstlerischen Leben der Gegenwart. — Paul Rud. Henning: Die Aufgaben der Baukeramik. Aus 2 Vortr. Berlin: Tonindustriezeitg. (45 S. mit Abb.) gr. 8°. 3 M.

Schottmüller, Frida, Michelangelo und das Ornament. Mit 11 Textabb. Wien: A. Schroll & Co. (S. 219—232.) 2°. — Jahrbuch d. Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N. F. 2. Sonderh. 19. 9 M.

Verleye, Léon, La composition décorative et la pratique industrielle. Ill. Paris: Desforges, Girardot & Cie. 8°. 35 Fr.

Volto, Franz von, Paul Scheurich, Porzellane. Berlin-Zehlendorf: Rembrandt-

Verlag. (34 S., S. 3—83 mit Abb., mehr. farb. Taf.) 4°. [Beigedr.:] Oskar Fischel: Paul Scheurich, Zeichnungen. Lw. 10.50 M.

Wettergren, Erik, The modern decorative arts of Sweden. London: Country Life. 8°. 21 sh.

6. Bildkunst.

a) Plastik.

Antike Plastik. Walther Amelung zum 60. Geburtstag. Berlin: W. de Gruyter & Co. (X, 281 S. mit Abb., 20 Taf.) 40 M., Lw. 45 M.

Bange, E[rnst] F[riedrich]: Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein. (Mit 110 Taf. in Lichtdruck.) München: Kurt Wolff; Florenz: Pantheon Casa Editrice. (VII, 114 S.) 4°. Hldr. 100 M.

Basler, Adolphe, La sculpture moderne en France. Ill. Paris: Crès & Cie. 8°. 35 Fr.

Benoist, Luc, La sculpture romantique. Ill. Paris: Renaissance du Livre. 8°. 15 Fr.

Duve, Helmuth, Das Bewegungsprinzip in der Skulptur. Zeitschr. f. Ästhetik. Bd. XXII. 438—444.

Gerstenberg, Kurt, Hans Multscher. Mit 175 Abb. Leipzig: Insel-Verlag. (266 S.) 4° = Deutsche Meister. Lw. 18 M.

Giacometti, Georges, La vie et l'oeuvre du sculpteur J. A. Houdon. 2 vol. Ill. Paris: A. Camoin. 4°. Subskr.-Pr. 2000 Fr.

Langlotz, Ernst, Frühgriechische Bildhauerschulen. 8°. p. 203 Taf. 100. Nürnberg, Ernst Fromann. 90 M.

Martinie, A. H., La sculpture. Ill. Paris: Rieder. 8°. (L'art franç. depuis vingt ans.) 15 Fr.

Pinder, Wilhelm, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Tl. 2. Wildpark-Potsdam: Akadem. Verlagsgesellschaft Athenaion. 4°. — Handbuch d. Kunstwissenschaft. 2. (S. 243—513 mit Abb., 8 [3 farb.] Taf.) Hlw. 21.40 M.

Rocheblave, Samuel, Les arts plastiques de 1500 à 1815. Paris: E. de Boccard. 8°. (Histoire du monde p. p. Cavaignac. XIII, 1.) 20 Fr.

Segal, Arthur, Optische Bildhauerei (Plastik). Zeitschr. f. Ästhetik. Bd. XXII. 192—199.

Ulbrich, Anton, Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreußen vom Ende des 16. Jahrhunderts bis gegen 1870. H. 6—12. (S. 321—768 mit Abb., 28 Taf.) Königsberg i. Pr.: Gräfe & Unzer. 4°. Je 7.50 M.

Weigert, Hans, Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350. Marburg/L.: Kunstgeschichtl. Seminar d. Universität. (IV, 137 S., 37 Taf.) 4°. Aus: Marburger Jahrbuch f. Kunstwissenschaft. 3. Hlw. nn 20 M.

b) Malerei.

Abbot, Edith R., The great painters in relation to the European tradition. Ill. New York: Harcourt. 8°. 5 $.

Alvarez, Catanas, A., Roger van der Weyden. El descendimiento. Ill. Madrid: Imp. Helénica. 8°. 6 pes.

Basch, Victor, Titien. Ill. Paris: A. Michel. 4°. 50 Fr.

Benkard, Ernst, Caravaggio-Studien. Mit 32 Abb. Berlin-Wilmersdorf: H. Keller. (187 S., 32 S. Abb.) 12 M., Lw. 15 M.

Bier, Justus, Betrachtungen über die neueste Malerei. Kunstwart. XXXXI. Jahrgang. Heft 6.

Blanchot, I. L., Les étapes de la peinture. Technique et tendances. Ill. Paris: Gauthier-Villars. 8°. 12 Fr.

Boos, Roman, Die Dramatik des Lichts im Werk Matthias Grünewalds. Mit 15 Textb. u. 11 Taf., darunter d. Reproduktionen d. 10 Grünewaldzeichnungen d. Sammlung v. Savigny. Basel: R. Geering Verl. (42 S.) gr. 8°. 4 M.

Breton, André, Le surréalisme et la peinture. Ill. Paris: Nouv. Revue franç. 4°. 65 Fr.

Brion, Marcel, Giotto. Ill. Paris: Rieder. 8°. (Maîtres de l'art ancien.) 16 Fr. 50 c.

Buckreis, Adam, Albrecht Dürer. Des Meisters Leben u. Wirken u. s. Zeit. Mit 42 Abb. München: Knorr & Hirth. (135 S.) gr. 8°. 3.50 M., Lw. 4.80 M.

Budde, Illa, Die Idylle im holländischen Barock. Mit 33 Abb. Köln: J. P. Bachem. (124 S., 20 S. Abb.) gr. 8°. 4 M.

Dongen, van, Raconte ici la vie de Rembrandt et parle à ce propos de la Hollande, des femmes et de l'art. Paris: Flammarion. 8°. 10 Fr.

Doerner, Max, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach Vorträgen. 3. bedeutend verm. Aufl. Berlin: B. Harz. (XII, 432 S.) gr. 8°. Lw. 12 M.

Drost, Willi, Barockmalerei in den germanischen Ländern. Wildpark-Potsdam: Akadem. Verlagsges. Athenaion. (314 S. mit 225 Abb. u. 16 farb. Taf.) 4° = Malerei d. 17. Jh. = Handbuch d. Kunstwissenschaft. Hlw. 24.70 M.

Drost, Willi, Motivübernahme bei Jakob Jordaens und Adriaen Brouwer. Königsberg i. Pr: Gräfe & Unzer. (72 S. mit Abb.) gr. 8° = Königsberger kunstgeschichtliche Forschungen. H. 1. 2.50 M.

Dülberg, Franz, Albrecht Dürer und sein Werk. Berlin: Reichsdruckerei. [Abt. Verl.] (128 S. mit Abb.) 8° = Deutsche Kunstbücher. Hlw. 3 M.

Dülberg, Franz, Die Niederländische Malerei der Spätgotik u. Renaissance. Heft 1—3 (S. 1—144.) Mit Abb. u. farb. Taf. Handbuch d. Kunstwissenschaft. Liefg. 242, 243, 245. Wildpark-Potsdam: Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. 4°. Subskr.-Pr. je 3.30 M.

Fabrikant, Michael, Zur Frage der flämischen „Pseudolandschaft". Arbeiten des Instituts d. Arch. u. Kunst. Bd. III (in russ. Sprache).

Fels, Florent, Vincent van Gogh. Ill. Paris: H. Floury. 4°. 150 Fr.

Ferguson, John C., Chinese painting. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 4°. 62 sh.

Flechsig, Eduard, Albrecht Dürer. Sein Leben u. s. künstler. Entwickelung. Berlin: G. Grote. gr. 8°. Bd. 1. Mit 30 Taf. (XV, 470 S.) 20 M., Lw. 24 M., Hldr. 28 M.

Focillon, Henri, La peinture: 19e et 20e siècles. Du réalisme à nos jours. Ill. Paris: H. Laurens. 8°. 40 Fr.

Friedländer, Max J., Die altniederländische Malerei. Berlin: Paul Cassirer. 4°. Bd. 6. Memling u. Gerard David. (179 S., CI Taf.) Hlw. 30 M., Hldr. 40 M.

Friedländer, Max J., Echt und unecht. Aus d. Erfahrungen d. Kunstkenners. Berlin: Bruno Cassirer. (VII, 70 S.) 8°. Lw. 3.50 M.

Cavelle, Emile, L'école de peinture de Leyde et le romantisme hollandais au début de la renaissance: Cornelis Engebrechtsz 1468—1533. Ill. Lille: Emile Raoust. 8°. Subskr.-Pr. 60 Fr.

Gillot, Hubert, E. de Delacroix, l'homme, ses idées, son oeuvre. Paris: Soc.

d'éd. „Les Belles Lettres." 8°. (Publ. de la faculté des lettres de Strasbourg. Serie 2, Fasc. 3.) 20 Fr.

Gomez de la Sera, Ramón, Goya. Ill. Madrid: Publ. Atenea. 8°. 12 pes. 50 c.

Hahnloser, Hedy, Félix Vallotton 1865—1925. Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft. 4° = Zürcher Kunstgesellschaft. Neujahrsblatt. [125.] 2. Der Maler. [Mit] 24 Taf. (44 S.) 4.50 M.

Hausenstein, Wilhelm, Albrecht Dürer. Versuch einer Physiognomik. D. Neue Rundschau. Jahrg. XXXIX. Heft 8.

Hausenstein, Wilhelm, Vom Wert der Bilder. D. Neue Rundschau. XXXIX. Jahrgang. Heft 5.

Heise, Carl Georg, Overbeck und sein Kreis. 100 Bildertaf. mit d. Festvortrag „Kunst u. Kunstgeist der Nazarener" von Kurt Karl Eberlein. München: K. Wolff. (46 S., 100 Taf. mit je 1 Deckbl.) 4°. Lw. 75 M.

Jedlicka, G., Albert Dürer. Ill. Paris: Rieder. 8°. (Maîtres de l'art ancien.) 16 Fr. 50 c.

Jedlicka, Gotthard, Henri de Toulouse-Lautrec. Mit 7 farb. Taf. u. 157 Abb. im Text. Berlin: Bruno Cassirer. (400 S.) 4°. Nr. 1—100 Perg. 100 M., Nr. 101 bis 1000 Lw. 50 M.

Kaines-Smith, S. C., An outline history of painting in Europa: to the and of the 19th century. Ill. London: Medici Soc. 8°. 6 sh.

Kurth, W[illy], Albrecht Dürer. Mit 1 Titelb., 93 Taf. u. 30 Abb. im Text. Berlin: Die Buchgemeinde. (48 S.) 4° = Die Buchgemeinde. Jahresreihe 1927/28. Band 3.

Lapparent, P. de, Toulouse-Lautrec. Ill. Paris: Rieder. 8°. (Maîtres de l'art mod.) 16 Fr. 50 c.

Lespinasse, P., La peinture suédoise contemporaine. Paris: F. Alcan. 8°. (Art et Esthétique.) 15 Fr.

Löwy, Emanuel, Polygnot. Ein Buch von griech. Malerei. Text [u.] Abb. Wien: A. Schroll & Co. 4°. Text. (80 S.) — Abb. (137 Abb. auf 47 Taf.) 12.50 M., geb. 15 M.

Lüthi, Walter, Urs Graf und die Kunst der alten Schweizer. Zürich: (Art. Institut) Orell Füssli. (VIII, 143 S. mit Abb., mehr. Taf., 76 S. Abb.) 4° = Monographien zur Schweizer Kunst. Bd. 4. 14.40 M., Lw. 20.80 M.

Luzzatto, Guido Lodovico, L'arte di Giotto. Bologna: N. Zanichelli. 8°. 18 l.

Malewitsch, Kasimir, Die gegenstandslose Welt. (Die Übers. bes. A. von Riesen.) München: A. Langen. (100 S. mit Abb.) 4° = Bauhausbücher. 11. 6 M., Lw. 8 M.

Marle, Raimond van, The development of the Italian schools of painting. D. 9. Ill. Haag: Nijhoff. 8°. 25 Fl.

Meier-Graefe, Julius, Renoir. Mit 407 Text-Abb. u. 10 Taf. in farb. Lichtdr. u. Heliogravüren. Leipzig: Klinkhardt & Biermann. (VII, 448 S.) 4°. 74 M., Lw. 78 M.

Mennacher, Theodor, Adolf Lier und sein Werk. München: Piloty & Loehle. (136 S., 30 S. Abb., mehr. z. T. farb. Taf.) gr. 8°. Lw. 15 M.

Meyer, Theodor A., Das Gegenständliche in der Malerei. Zeitschr. f. Ästhetik. Bd. XXII. 61—87.

Mühlhoff, Katharina, Einführung in das Verständnis der neueren Bildgestaltung. Bielefeld: Velhagen & Klasing. (IV, 128 S. mit Abb.) 8° = Die Bücherei d. Volkshochschule. Bd. 63. 2.40 M.

Nebesky, V., Die Krise des Porträts. Das Kunstblatt. 1928. H. 2, p. 53—55.

Oberdorfer, Aldo, Leonardo da Vinci. Torino: Paravia. 8°. 12 l. 80 c.
Ortner, Eduard, Marées' — Entführung des Ganymed —. Versuch einer ästhetischen Analyse. Zeitschr. f. Ästhetik. Bd. XXII. 88—97.
Ortolany, Sergio, Pensieri su Raffaello. Vita artistica, anno II pp. 198—202.
Osmond, Percy H., Paolo Veronese, his career and work. Ill. London: Sheldon Press. 4°. 25 sh.
Ottmann, Franz, Albrecht Dürers Welt und Werk. Mit 62 Abb. Wien: Österr. Bundesverlag f. Unterricht, Wissenschaft u. Kunst. (176 S.) gr. 8°. Hlw. 6.70 M.
Pantobra, Bernardino de, Goya. Ensayos biograf. y criticos. Madrid: Impr. Zoila Ascasibar. 8°. 6 pes.
Paris, Pierre, Goya. Ill. Paris: Plon. 8°. (Maîtres de l'art.) 20 Fr.
Piérard, Louis, La peinture belge contemporaine. Ill. Crès & Cie. 8°. (Peintres et sculpteurs.) 30 Fr.
Popp, Joh., Albrecht Dürer. Zum 400. Todestag. Kunstwart. XXXXI. Jahrg. Heft 7.
Purrmann, Hans, Van Gogh und wir. Kunst u. Künstler. 1928. Heft 5, p. 175—181, ill. 10.
Richmond, Leonard, The art of landscape painting. London: Pitman. 4°. 25 sh.
Roh, Franz, Bemerkungen zur nachexpressionistischen Malerei Italiens. Die Kunst für alle. 1928. H. 6, p. 169—180, ill. 13.
Roh, Franz, Der Maler Kurt Günther. Berlin: Neumann & Nierendorf. (48 S. mit Abb.) gr. 8°. 2.50 M.
Rouchès, Gabriel, La peinture espagnole. Le moyen âge. Ill. Paris: A. Morancé. 8°. 20 Fr.
Schmarsow, August, Robert van der Kampine und Roger van der Weyden. Kompositionsgesetze d. Mittelalters in d. nordeuropäischen Renaissance. Leipzig: S. Hirzel. (IV, 174 S.) 4° = Abhandlungen d. Sächs. Akademie d. Wissenschaften. Philos.-hist. Kl. Bd. 39. Nr. 2. 10.80 M.
Schmidt-Degener, F., Rembrand und der holländische Barock. Deutsche Übers. von Alfred Pauli. Leipzig: Teubner. (54 S., 16 Taf.) 4°. Studien der Bibliothek Warburg. 9. 5 M.
Sjöblom, Axel, Die koloristische Entwicklung in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Berlin: Bruno Cassirer. (III, 253 S.) gr. 8°. 6 M., Lw. 8 M.
Soupault, Philippe, William Blake. Ill. Paris: Rieder. 4°. (Maîtres de l'art moderne.) 16 Fr. 50 c.
Streicher, Siegfried, Vincent van Gogh. Zürich: Orell Füssli. (48 S.) gr. 8°. 24 M., Lw. 30 M.
Tsudzumi, Tsuneyoshi, Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils. Zeitschrift f. Ästhetik. Bd. XXII. 46—60.
Venturi, Adolfo, La pittura del cinquecento. T. 2. Ill. Milano: Hoepli. 8°. (Storia dell'arte ital. IX, 2.) 120 l.
Warnod, André: Isaac Grünewald. Ill. Paris: Les Ecrivains réunis. 8°. Coll. des artistes contemp. Serie 2.) 12 Fr.
Warnod, André, Les peintres de Montmartre: Gavarni, Toulouse-Lautrec, Utrillo. Paris: Renaissance du Livre. 8°. 15 Fr.
Weale, W. H. James, and M. W. Brockwell, The Van Eycks and their art. London: Lane. 8°. 12 sh. 6 d.
Werth, Léon, Claude Monet. Ill. Paris: Crès & Cie. 4°. (Coll. des cahiers d'aujourd'huis.) 70 Fr.

Wiegrefe, A. W., Schlüssellochbilder. Kunst für alle. Jahrg. 43. Heft 4.

Wilczek, Karl, Fügers künstlerischer Entwicklungsgang. Mit 3 Taf. u. 32 Textabbildungen. Wien: A. Schroll & Co. (S. 329—354.) 2°. — Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen in Wien. N. F. 2, Sonderh. 24. 18 M.

Winkler, Friedrich, Albrecht Dürer als Maler. Der Kunstwanderer. 1928. 1. u. 2. Aprilh., p. 326—330, ill. 5.

Wolf, Georg, Jacob, Fritz Behn. München: O. Oechelhäuser. (8 S., 37 Taf.) 4°. = Kunst d. Zeit. 6.50 M., Lw. 10 M.

Wolf, Georg Jacob, Hans Best. 15 S. mit Abb., 63 Taf. 4° = Kunst d. Zeit. München: O. Oechelhäuser Verlag. Lw. 10 M.

Worm, Fritz, Persönlichkeit und Werk Albrecht Dürers. Rundfunkvorträge. 1. 2. Köln: Rufu-Verlag (je 51 S. mit Abb.) 8°. — Werag-Bücherei. Bd. 6, 7. Je 0.60 M.

Wright, Williard Huntington, Modern painting, its tendency and meaning. Ill. London: Lane. 8°. 18 sh.

Würtenberger, Ernst, J. A. D. Ingres. Eine Darst. seiner Form u. seiner Lehre. Basel: B. Schwabe & Co. (V., 115 S. mit Abb.) 4°. Hlw. 9.60 M.

c) Graphik.

Atkinson, Frank H., Sign painting up to now. London: Pitman. 8°. 16 sh.

Bogeng, G. A. E., Das Buchbild. Arch. f. Buchgewerbe u. Gebrauchsgraphik. 1928. Heft 1, p. 14—30.

Ellwood, C. Montague, The art of pen drawing. London: Batsford. 8°. 12 sh.

Garzarolli-Thurnlackh, Karl, Die barocke Handzeichnung in Österreich. Mit 118 Abb. [auf 59 Taf.]. Wien: Amalthea-Verlag. (98 S.) 4°. Lw. 25 M.

Kurth, Julius, Die Geschichte des japanischen Holzschnitts. Leipzig: K. W. Hiersemann. 4°.
2. Von Harunobu bis Eishi. Mit 18 Taf. in Lichtdr., davon 6 farb., u. 25 Textabbildungen. (VIII, 284 S.) Lw. 120 M.

Kurth, Willy, Zum graphischen Stil Albrecht Dürers. Der Kunstwanderer. 1928. 1. u. 2. Aprilh., p. 331—335, ill. 5.

Lewis, C. T. Courtney, The story of picture printing in England during the 19th century or 40 years of wood and stone. London: Low. 8°. 63 sh.

Löffler, Karl, Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit. Augsburg: Dr. B. Filser. (84 S., 48, z. T. farb., Taf.) 4°. Lw. 150 M.

Meder, Josef, Albrecht Dürer als Zeichner. Der Kunstwanderer. 1928. 1. u. 2. Aprilh., p. 323—326, ill. 5.

Meier-Graefe, Julius, Vincent van Gogh, der Zeichner. Berlin: O. Wacker. (54 S., 52 Taf.) 4°. 19 M., Lw. 23 M.

Ringer, Hellmut, Illustrative Kunst. Das Goetheanum. H. 15, p. 118—119.

Schramm, Albert, Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 10. Die Drucker in Lübeck. 1. Die beiden Brüder Brandis. Leipzig: K. W. Hiersemann. 44×35 cm. (8 S., 94 Taf.) 66 M., geb. 72 M.

Sluyter, Gerard, De moderne grafiek in Nederland en Vlaanderen. Ill. Amsterdam: Nederl. Uitg. Matsch. 4°. 10 Fl. 50 c.

Tietze, Hans, Österreichische Buchmalerei der Gotik. Die graphischen Künste. 1928. H. 1, p. 1—14, ill. 16. Die österreichische Buchmalerei vom 13. bis 15. Jahrh.

Windisch, H., Photographie: ein künstlerisches Volksnahrungsmittel. Das Kunstblatt. XII. Jahrg. Heft 3.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

a) Geistiger Gehalt.

Awerbach, L., Kulturnaja revoluzija i woprossy sowremennoj literatury. (Die Kulturrevolution und die Fragen der gegenwärtigen Literatur.) Leningrad: Staatsverlag. 8°. 1.10 Rbl.

Bieber, Hugo, Der Kampf um die Tradition. Die deutsche Dichtung im europäischen Geistesleben 1830—1880. Stuttgart: J. B. Metzler. (VII, 646 S.) gr. 8°. = Epochen d. deutschen Literatur. Bd. 5. 18 M., Lw. 20 M.

Buchholz, Friedrich, Protestantismus und Kunst im sechzehnten Jahrhundert. Mit 4 Bildtaf. Leipzig: Dieterichsche Verlagsbuchh. (VIII, 88 S.) gr. 8°. = Studien über christliche Denkmäler. H. 17. 4.50 M.

Coulton, G. G., Art and the reformation. London: Blackwell. 8°. 25 sh. New York: Knopf. 8°. 7 $ 50 c.

Czapski-Erdmann, Veronika, Die Auseinandersetzung des gotischen Weltgefühls mit dem antiken bei Rainer Maria Rilke. Jena: Frommann. (16 S.) gr. 8°. —.70.

Dessoir, Max, Die Kunstformen der Philosophie. Festrede zur Reichsgründungsfeier der Friedrich-Wilhelmsuniversität zu Berlin am 18. Januar 1928. kl. 4°. 30 S. Berlin.

Deutinger, Martin, Über das Verhältnis der Poesie zur Religion. Das Nationaltheater (Berlin). Jahrg. I. Heft 1.

Domenech, Rafael, El nacionalismo en arte. Notas sobre la vida artistica contemp. Madrid: Paez. 8°. (Bibl. de ensayos. 5.) 4 pes.

Francke, Kuno, Die Kulturwerke der deutschen Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Berlin: Weidmann. 8°. Bd. 3, Abt. 1. Weltbürgertum in der deutschen Literatur von Herder bis Nietzsche. (VII, 140 S.) nn 5 M.

Gelpcke, Ernst, Fichte und die Gedankenwelt des Sturm und Drang. Eine ideengeschichtl. Untersuchung zur Ergründung d. Wurzeln d. deutschen Idealismus. Leipzig: F. Meiner. (VIII, 308 S.) gr. 8°. 10 M.

Gill, Eric, Christianity and art. London: F. Walterson. 8°. 12 sh. 6 d.

Goguel, Oskar, Volk und Musik. Eine Studie. Leipzig: Th. Weicher. (32 S.) gr. 8°. = Der völkische Sprechabend. H. 62. 0.80 M.

Going, Charles Buxton, Folklore and Fairy plays. Boston: W. H. Baker. 8°. 1 $ 50 c.

Gorkij, Maxim, Über den proletarischen Schriftsteller. Literar. Welt. IV, 31.

Helbok A., Der Ausdruck unserer Volksseele in der Kunst. Heimat. H. 3, p. 65 bis 72, ill. 7, u. H. 4, p. 106—110, ill. 3.

Herzog, Werner, Mystik und Lyrik bei Novalis. Stuttgart: Orient-Occident-Verlag. (51 S.) 8°. Jena, phil. Diss. 1 M.

Joffe, J., Kultura i stil (Kultur und Stil). Ill. Leningrad: Priboj 1928. 8°. 3 Rbl.

Knevels, Wilhelm, Gustav Schüler als religiöser Dichter. (1. u. 2. Tsd.) Stuttgart: Cotta Nf. (58 S.) kl. 8°. 0.80 M.

Landgrebe, Walther, Drama, Theater und Politik. Baden-Badener Bühnenblatt. VIII, 81.

Lunatscharsky, A. W., Woronsky, A. K., u. a., Oktabrj w ikkusstwe i literature 1917—1928. (Die Oktoberrevolution in der Kunst und Literatur 1917 bis 1928.) Ill. Leningrad: Krasnaja Gaseta. 8°. 1.25 Rbl.

Lützeler, Heinrich, Christliche Plastik. Hochland. 1927/28. H. 6, p. 586 bis 606.

Mann, Heinrich, Dichtkunst und Politik. D. Neue Rundschau. Jahrg. XXXIX. Heft 7.

Michel, Wilhelm, Geistige Voraussetzungen des Kunstwerks. Deutsche Kunst u. Dekoration. Jahrg. XXXI. Heft 9.

Michel, Wilhelm, Weltanschauung und Kunst. Kunstwart. XXXXI. Jahrg. Heft 10.

Perquin, N., Wilhelm Raabes Motive als Ausdruck seiner Weltanschauung. Amsterdam: H. J. Paris. 8°. 5 Fl. 90 c.

Porteous, Alexander, Forest folklore, mythology and romance. London: Allen & U. 8°. 12 sh. 6 d.

Prescott, Fred Clarke, Poetry and myth. London: Macmillan. 8°. 8 sh. 6 d.

Schäfer, Wilhelm, Volkstum und Kunst. Das Nationaltheater (Berlin), Jahrg. III, Heft 1.

Schuhmacher, Wilhelm, Leben und Seele unseres Soldatenlieds im Weltkrieg. Frankfurt a. M.: M. Diesterweg. (VII, 253 S.) gr. 8°. = Deutsche Forschungen. H. 20. 9.20 M.

Steiner, Rudolf, Umwandlungsimpulse für die künstlerische Evolution der Menschheit. Nach e. vom Vortragenden nicht durchges. Nachschrift hrsg. mit e. Geleitw. von Marie Steiner. Dornach, Schweiz: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum. (XIV, 46 S.) 8° = Kunst im Lichte d. Mysterienweisheit. 1. 2.70 M.

Steiner, Rudolf, Der übersinnliche Ursprung des Künstlerischen. Vortrag. Nach e. vom Vortragenden nicht durchges. Nachschrift hrsg. von Marie Steiner. Dornach, Schweiz: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum. (24 S.) 8° = Kunst im Lichte d. Mysterienweisheit. 2. 1.50 M.

Steiner, Rudolf, Wahrheit, Schönheit, Güte. Vortrag. Nach e. vom Vortragenden nicht durchges. Nachschrift hrsg. von Marie Steiner. Dornach, Schweiz: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum. (20 S.) 8° = Kunst im Lichte d. Mysterienweisheit. 4. 1.20 M.

Straumann, Heinrich, Justinus Kerner und der Okkultismus in der deutschen Romantik. Horgen b. Zürich: Verlag d. Münster-Presse (Hans Schatzmann). (143 S.) gr. 8° = Wege zur Dichtung. Bd. 4. 6.50 M.

Verschoor, Andries David, Die ältere deutsche Romantik und die Nationidee. Amsterdam, H. J. Paris. (XII, 150 S., 2 Bl.) 8°. nn 3.25 Fl.

Wulffen, Erich, Sexualspiegel von Kunst und Verbrechen. Mit über 100 Taf. u. Abb. in Lichtdr. Dresden: P. Aretz. (VIII, 444 S.) 4°. Lw. 30 M., Hldr. 38 M., Ldr. 50 M.

b) Auswirkung.

Andreas, W., Wirtschaftsleben und künstlerische Kultur in den deutschen Reichsstädten. Forschungen u. Fortschritt 1928, H. 11, p. 107.

Balmforth, Ramsdon, The problem-play and its influence on modern thought and life. London: Allen & U. 8°. 6 sh.

Biehle, Herbert, Schuberts Lieder in Kritik und Literatur. Berlin: Wölbing-Verlag. (35 S.) 8°. 1.50 M.

David, Hans Th., Generation und Vergangenheit. Melos, 7. Jahrg., Heft 8/9.

Eberlein, Kurt Karl, Der Maler als Eremit. Zur Soziologie der Kunst. Kunstwart, XXXXI. Jahrg., Heft 9.

Freyer, Hans, Über die ethische Bedeutung der Musik. 2 Vortr. Wolfenbüttel: G. Kallmeyer. (24 S.) gr. 8° = Werkschriften d. Musikantengilde. H. 5. 1.40 M.

Funder, Walther, Ein Beitrag zur Schund- und Schmutz-Frage. Hamburg: Verlag der Zeitungshändler H. Göpner. (6 S.) gr. 8°. 0.15 M.
Hartlaub, G. F., Kunst als Werbung. Das Kunstblatt, XII. Jahrg., Heft 6.
Hartlaub, G. F., Vom Sammeln moderner Kunst. Das Kunstblatt, XII. Jahrg., Heft 12.
Hausenstein, Wilhelm, Wandlungen der Kritik. Deutsche Kunst u. Dekoration, Jahrg. XXXI, Heft 10.
Kelchner, Mathilde, u. Ernst Lau, Die Berliner Jugend und die Kriminalliteratur. Eine Untersuchg. auf Grund von Aufsätzen Jugendlicher. Leipzig: Joh. Ambr. Barth. (IV, 110 S.) gr. 8° = Beihefte zur Zeitschrift f. angewandte Psychologie. Beih. 42. nn 5.60 M.
Knudsen, Hans, Theaterkritik. Charlottenburg: Hochschule u. Ausland. (31 S.) kl. 8°. 1.35 M., geb. 2.10 M.
Larband, Valery, Vom Laster des Lesens. Die Neue Rundschau, Jahrg. XXXIX, Heft 3.
Laserstein, Käte, Wolframs von Eschenbach germanische Sendung. Ein Beitr. zur Stellung d. Dichters in s. Zeit. Berlin: E. Ebering. (115 S.) gr. 8° = Germanische Studien. H. 56. nn 4.80 M.
Mumford, Lewis, Amerikanischer Geschmack. Das Kunstblatt, H. 2, p. 46 bis 51, ill. 7.
Schoen, Ernst, Zur Soziologie der Oper. Melos, 7. Jahrg., Heft 3.
Scott, Cyrill, The influence of music on history and morals: a vindication to Plato. London: Theosoph. Pub. House. 8°. 7 sh. 6 d.
Seaby, Allen W., Art in the life of mankind, its achievements from the earliest times. 2 vol. Ill. London: Batsford. 8°. 10 sh.
Strobel, Heinrich, Neue Aufgaben der Kritik. Melos, 7. Jahrg., Heft 1.
Vetter, August, Das Schicksal der Kunst. Kunstwart, XXXXII. Jahrg., Heft 1.
Vossler, Karl, Nationalliteratur und Weltliteratur. Zeitwende 1928, S. 193 bis 204.
Wellerz, Egon, Der Musiker und diese Zeit. Melos, 7. Jahrg., Heft 12.
Werberger [, Wilhelm], Der Kampf gegen den Schmutz. Halle a. d. S., Magdeburger Str. 21: Ethikbund. (14 S.) 8° = Ethik. Sonderh. Nr. 3. 0.20 M.

c) Kunsterziehung.

Amar, Licco, Gedanken über Erziehung zur Musik. Melos, 7. Jahrg., Heft 6.
Bildkultur in Schule und Haus. (Vorschläge d. Arbeitsgemeinschaft d. Kunsterzieher an Volks- u. höheren Schulen Groß-Berlins. Berlin: C. Thiem. (31 S., 1 Bl.) 8°. 0.75 M.
Engelmann, Susanne, Der deutsche Unterricht und die bildende Kunst. Leipzig: Quelle & Meyer. (27 S.) 8°. 1.20 M.
Franck, Philipp, Zeichen- und Kunstunterricht. (Hrsg. von Ludwig Pallat.) Frankfurt a. M.: M. Diesterweg. (VII, 70 S.) gr. 8° = Handbuch d. Unterrichts an höheren Schulen zur Einführung u. Weiterbildg. in Einzeldarst. Bd. 10. Lw. 2.80 M.
Kind und Kunst. Beiträge zur Jugendschriftenbewegung. Hrsg. von d. Literar. Vereinigung d. Berliner Lehrervereins. Braunschweig: G. Westermann. (300 S.) 8°. Lw. 7.50 M.
Laskaris, P. A., L'éducation esthétique de l'enfant. Paris: F. Alcan. 8°. (Bibl. de philos. cont.) 50 Fr.
Seiber, Mátyás, Jazz als Erziehungsmittel. Melos, 7. Jahrg., Heft 6.

Stiehler, Georg, Plastisches Gestalten, seine Bedeutung im Bildungsplan, seine Grundlagen, seine Mannigfaltigkeit. Mit 18 Taf. u. 76 Abb. im Text. Leipzig: Quelle & Meyer. (73 S.) gr. 8° = Werkfreunde. nn 3.40 M.

Strzygowski, Josef, Forschung und Erziehung. Der Neuaufbau d. Universität als Grundlage aller Schulverbesserg. An d. Verfahren d. Forschg. über bildende Kunst erörtert. Im Anschl. an vierstündige Vorlesgn. über „Die bildende Kunst in Forschg. u. Erziehg.: Pädagog. Fragen auf allen Schulstufen". Stuttgart: Strecker & Schröder. (199 S.) 4° = Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung. Bd. 7. 10 M., Lw. 12.50 M.

Zeller, Bernhard, Musik und Jugendpflege. Dortmund: Fr. Wilh. Ruhfus. (31 S.) 8° = Bücherei f. Jugendpflege, H. 10. 1.35 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

a) Zeitschriften.

Die Böttcherstraße. Internationale Zeitschrift. Hrsg.: Ludwig Roselius unter Mitw. von Bernhard Hoetger u. Georg Eltzschig. Red.: Albert Theile. Jg. 1. 1928. [12 Hefte.] H. 1. Mai. (56 S. mit Abb., mehr. z. T. farb, Taf„ 24 S, in 8°.) Bremen: AngelsachsenVerlag. 2°. Jährl. 42 M., viertelj. 12 M., Einzelh. 4 M.

Film und Volk. Zeitschrift d. Volksverbandes f. Filmkunst. Geleitet von Franz Höllering. (Jg. 1.) (12 Hefte.) H. 1. Febr.-März. (32 S. mit Abb.) (Berlin: „Film u. Volk".) gr. 8°. H. 1: 0.40 M.

Junge Welt. Literatur, Kunst, Sport, Schönheit. Monatsschrift f. Literatur u. Künste. Hrsg.: Eugen Ewert. Jg. 1. (12 Nrn.) (Luxemburg: E. Ewert 1928.) gr. 8°. Jährlich 20 Fr., Ausland 25 Fr., Einzelh. 2 Fr., bez. 2.50 Fr.

Mitteilungsblatt der „Bühne der Kommenden". Hrsg.: Fr. O. Genzel. [Jg. 1.] 1928. H. Nr. 1. (Aug.) (12 S.) Leipzig C 1: Bühne d. Kommenden. gr. 8°. Jährlich 0.50 M., Einzelh. 0.20 M.

Das Nationaltheater. Zweimonatshefte d. Bühnenvolksbundes. Hrsg.: Theodor Hüpgens u. Rudolf Roeßler. Jg. 1. 1928/29. (6 Hefte.) H. 1. (80 S.) Berlin: Bühnenvolksbundverlag. 4°. Jährlich 12 M., Einzelh. 2 M.

Das Orchester-Magazin. Monatsschrift f. Orchester- u. Ensemble-Musik. (Verantw.: Bernhard Egg.) Jg. 1. 1928. (12 Nrn.) Nr. 1. Nov. (16 S. mit 1 Abb.) (Leipzig: W. Ehrler & Co.) 4°. Die Nr. 0.05 M.

Pantheon. Monatsschrift f. Freunde u. Sammler d. Kunst. Hrsg. von O(tto) von Falke u. August L. Mayer. Jg. [1.] 1928. (12 Hefte.) H. 1. Jan. (58 S. mit Abb., 2 farb. Taf.) München: F. Bruckmann. 4°. Viertelj. 7.50 M., Einzelh. 3 M.

Philobiblon. Eine Zeitschrift f. Bücherfreunde. (Verantw.: Herbert Reichner. [Jg. 1.]) 1928. (10 Hefte.) H. 1. April. (48 S.) (Wien I: H. Reichner.) gr. 8°. 6 Hefte 4.80 M., Einzelh. 1 M.

St. Lukas. Blätter f. angewandte religiöse Kunst. (Schriftl.: H[ermann] Schweitzer. (Jg. 1.) 1928. (6 Nrn.) Nr. 1. (32 S. mit Abb.) (Freiburg i. Br.: Ad. Kuenzer Nachf. 4°. Halbj. 3.50 M., Einzelnr. 1.50 M.

Tantalos. Zeitschrift für Kunst, Wirtschaft, Politik und Kritik. Herausgegeben von Walter H. Dressler. 1. Jahrgang 1928. 12 Hefte. Tantalos-Verlag, Berlin. Das Einzelheft 1 M.

Wiener Theater- und Musik-Magazin. (Monatsschrift f. Theater, Konzert, Musik u. Musikliteratur. Verantw.: Rudolf Pawliska.) Jg. 1. ([1927/]1928. 12 Hefte.) H. 9. (Juni.) (S. 129—144, 4 S. mit 1 Abb.) Wien: Verlag Wiener

Theater- u. Musik-Magazin (Derflinger & Fischer). 4°. Viertelj. 2.40 M., Einzelh. 0.80 M.

Witiko. Zeitschrift f. Kunst u. Dichtg. (d. literar. Adalbert-Stifter-Gesellschaft). Hrsg.: Johannes Stauda, Josef Mühlberger. (Verantw.: Johannes Stauda.) Jahr 1. 1928. (4 Stücke, Stück 1. Winter.) (88 S. mit Abb., 2 Taf.) (Kassel-Wilhelmshöhe: J. Stauda in Komm.) 4°. H. 1: 6 M., 48 Kč.

b) Sammelwerke.

Jahrbuch der Literarischen Vereinigung Winterthur. (Red.: Rudolf Hunziker.) 1928. Mit 8 Ill. [Taf.]. Winterthur: A. Vogel in Komm. (163 S.) gr. 8° = Gabe d. Literar. Vereinigung Winterthur. 12. 5.50 M.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Hrsg. von John Meier. Jg. 1. Berlin: W. de Gruyter & Co. (V, 202 S.) gr. 8°. 14 M., Lw. 16 M.

Kunstwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft. Hrsg. von [Josef] Sauer. Jg. 1. Augsburg: Dr. B. Filser 1928. (VIII, 150 S., 28 Taf.) 4°. 20 M.

Das vaterländische Theater. Jahrb. der Gesellschaft f. innerschweizer. Theaterkultur. Hrsg. von Oskar Eberle. 1. 1928. Basel: Gebr. J. & F. Heß. (III, 112 S. mit Abb.) gr. 8°. 3.75 Fr.

Verhandlungen des 1. internationalen Kongresses für Sexualforschung, Berlin, vom 10. bis 16. Oktober 1926, veranstaltet von d. Internationalen Gesellschaft f. Sexualforschg. Red. von Max Marcuse. Berlin: A. Marcus & E. Weber. 4°. Bd. 3. Psychologie, Pädagogik, Ethik, Ästhetik, Religion. (IV, 217 S.) Subskr. Pr. 20 M.